

MITUL ANTIC
ELEN
ȘI
DRAMATURGIA
CONTEMPORANĂ

Clio
Mănescu

UNIVERS

Clio Mănescu

MITUL ANTIC ELEN ȘI DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ



Editura UNIVERS
București — 1977

NIVELELE MITULUI. TRANSPUNEREA MITULUI SACRU ÎN POEZIE

Încercarea de a urmări relațiile existente între mitul antic elen și dramaturgia contemporană și de a descoperi sensuri actuale în manifestările de gândire și de artă ale trecutului, semnificații care se adresează omului zilelor noastre, trebuie să pornească în mod firesc de la unele precizări menite să circumscrie conceptul cu care se operează. Determinarea riguroasă a conceptului de mit ar reprezenta o operație dificilă, tocmai pentru că tentativele în acest sens au fost numeroase și deseori contradictorii. Se impune totuși o delimitare a semnificațiilor mitului, chiar și atunci când el este privit doar ca temă literară, într-un demers comparatist care-l implică.

Interesul pentru mit și problemele sale, stimulat de filozofia, de estetica și de literatura romantică, a fost deosebit de viu în ultimele două secole, caracterizându-se prin manifestarea unor multiple perspective de abordare, care angajează domenii de cercetare variate, ca istoria religiilor, filozofia și sociologia culturii, etnografia, estetica și critica literară, sau chiar lingvistica. Sfera largă a conceptului cu implicațiile sale semantice generatoare a modalităților diverse de abordare explică în ultimă instanță și dificultatea unei precizări a conceptului. Singularizate și absolutizate, perspectivele amintite nu ar putea oferi o explicație suficientă, care să acopere complexitatea conceptului; luate în totalitatea lor, ele subliniază o relativă ambiguitate a conceptului, explicabilă prin polisemia mitului. Această polivalență axiologică a mitului este, pe de o parte, consecința unor semnificații diferite pe care le comportă nivelele la care se manifestă mitul originar, nivelul sacru, nivelul social, nivelul etic, cel gnoseologic

și nivelul poetic. Pe de altă parte, polisemia este și o urmare a dinamicii receptării miturilor în circulația lor de-a lungul epocilor istorice. Procesul receptării miturilor prezintă la nivelul relațiilor operă-public o trecere de la receptarea inițială, spontană, cu implicații religioase, la o receptare conștientă, cu funcții gnoseologice și la o receptare estetică. Această modificare observată în procesul receptării miturilor uneori foarte timpuriu, chiar și în epoca elaborării lor, explică și proliferarea semnificațiilor. Dacă inițial receptorii mitului, integrați în realitatea mitului pe care o trăiau nemijlocit, erau în măsură să-i înțeleagă semnificația, pentru receptorii unor epoci ulterioare, detașați de mentalitatea mitică, mesajul original se estompează, deschizând calea unei instabilități semantice. Aceasta deranjează determinarea precisă a conceptului, dar face posibilă reînnoirea permanentă a temelor mitice în circulația lor literară.

Mitul poetic, în accepțiunea cu care operează cercetarea comparatistă, care încearcă o explicare și o justificare a temelor mitice în dramaturgia contemporană, se prezintă ca o variantă a unui limbaj metaforic. Dacă, la început mitul poetic ca limbaj metaforic a exprimat o mentalitate mitică, firească pentru o anumită treaptă de dezvoltare a procesului de cunoaștere a realității, specific comunității primitive, apelul la mit în alte condiții de dezvoltare a gândirii, prezența mitului poetic în literatura contemporană bunăoară, corespunde unor semnificații diferite de cele originare.

Cercetarea mitului ca temă literară trebuie să dezbate prin menționarea procesului timpuriu și rapid de desacralizare, proces favorizat tocmai de faptul că semnificația sacră nu a fost unică pentru mitul original, ci concomitent cu aceasta s-au manifestat și alte semnificații, cea socială, cea etică, gnoseologică și poetică. Este necesară, așadar, o distincție între mitul sacru ca manifestare primordială și mitul profan cu bogata lui istorie, cu precizarea momentului în care acesta a devenit un element constitutiv al creației artistice.

A. Mitul sacru. Miturile în forma lor primordială aparțin vârstei primitive a istoriei umanității și dețin în primul

rînd o semnificație religioasă. Pentru comunitățile primitive, mitul nu reprezintă o simplă povestire, ci o realitate vie; el nu este o ficțiune, ci un eveniment original de care depinde lumea și destinul omului. Din chiar momentul apariției lor, miturile au constituit elemente ale civilizației omenești cu multiple valori funcționale și nicidecum ca simple explicații intelectuale sau fantezii artistice.

Mitul ca realitate trăită presupune un raport specific între conștiință și existență, cele două imagini despre lume, cea obiectivă și cea mitică nefiind separate. Imaginea omului despre sine și cea despre mediul său înconjurător se suprapun. Pentru locuitorul acelor îndepărtate timpuri „mitul nu este mit, el este realitatea însăși”¹. El se manifestă ca o formă spontană a existenței omului în lume, opinie susținută de cei mai prestigioși cercetători². Conștiința mitică — pe care Lévy-Brühl o consideră o fază prelogică în evoluția gândirii — este anterioară conștiinței filozofice. „Conștiința filozofică s-a născut din conștiința mitică de care s-a desprins treptat prin frîngerea unui echilibru în care se realizase o armonie pierdută în mod definitiv”³. Tocmai această calitate a mitului original de a îngloba într-o viziune totală și unificatoare existența individului și a lumii explică frecvența lui în creația literară a veacurilor următoare. Semnificația existențială a mitului justifică revenirea insistentă a temelor mitice în diferite epoci ale istoriei literaturilor.

Miturile au constituit astfel la origine o categorie specială de povestiri cu caracter sacru, încorporate în etica și organizarea socială a comunităților și a culturilor primitive. Perpetuarea miturilor ca expresii ale unor realități originare, determinante pentru viața, soarta și activitatea omului se explică prin năzuința oamenilor, aparținînd unei vîrste mature a umanității de a-și întoarce pri-

¹ Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique* (Mit și metafizică), Paris, Flammarion, 1963, p. 11.

² Lévy-Brühl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (Funcțiile mentale în societățile inferioare), Paris, Alcan, 1928; Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Aspecte ale mitului), Paris, Gallimard, 1963; Georges Gusdorf, *op. cit.*

³ Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 8.

virile comprehensive înspre universul arhaic unde sînt depozitate arhetipurile originare ale existenței. În acest sens, cităm definiția dată mitului sacru de Mircea Eliade : „...mitul povestește o istorie sacră, relatează un eveniment care s-a petrecut în timpul primordial, timpul fabulos al începutului... Cu alte cuvinte mitul istorisește cum, grație isprăvilor Ființelor Supranaturale, o realitate a căpătat existență, fie ca realitate totală, cosmosul, sau numai un fragment : o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție. El este deci întotdeauna povestea unei creațiuni”¹. Se subliniază în această definiție sensul nemijlocit al mitului sacru, expunerea lui într-o manieră directă, fără nici o trimitere la gîndirea simbolică.

O accepțiune similară a mitului poate fi regăsită și în distincția care apare la vechii greci între termenii de „mythos” și „logos”. Pentru Homer „logos” înseamnă cuvîntul din punctul de vedere subiectiv al celui ce gîndește și vorbește, în timp ce „mythos” înseamnă cuvînt în sens obiectiv. „Mythosul” se referă la ceva gîndit, luat în considerare de către o conștiință determinatoare ; el semnifică obiectul însuși, realul, autenticul : este semnul nemijlocit a ceea ce a fost și va fi, este istoria însăși în desfășurarea ei².

Înlăuntrul distincției dintre logos și mythos, ca expresie directă a realului, mitul își dezvăluie caracterul sacru. Pentru omul primitiv universul sacru este însuși universul real, de a cărui existență trebuie să fie conștient în fiecare clipă. „Omul societăților arhaice are tendința de a trăi cît mai mult în cuprinsul sacrului sau în intimitatea obiectelor consacrate. Această tendință este comprehensibilă : pentru primitivi, ca și pentru omul tuturor societăților premoderne, sacrul este echivalentul puterii și în cele din urmă al realității prin excelență”³.

Rezultă de aici că, în forma lui religioasă, mitul înglobează diversitatea fenomenelor naturii în unitatea unui

¹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 15.

² W. F. Otto, *Die Gestalt und das Sein (Structura și existența)*, Darmstadt, 1955.

³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane (Sacrul și profanul)*, Paris, Gallimard, 1965, p. 16.

cosmos armonios încheșat. El cuprinde și reprezintă elementele eterne ale existenței umane, oferindu-ne totodată expresia faptelor originare, cu caracter exemplar, petrecute în cele mai vechi timpuri. „Orice mit, independent de natura sa, enunță un eveniment care a avut loc în «illo tempore» și constituie, prin acest fapt, un precedent exemplar pentru toate acțiunile și situațiile care în continuare ar repeta acest eveniment”¹. Tocmai caracterul exemplar al mitului explică în mare măsură transpunerile sale în artă. Arhetipurile mitice reprezintă modele ale creației artistice, în măsura în care aceasta tinde să reprezinte atitudini și fapte fundamentale pentru comportamentul uman.

Majoritatea actelor îndeplinite de omul culturilor arhaice reprezintă pentru conștiința sa repetarea gesturilor primordiale, îndeplinite la începutul timpurilor de o ființă divină sau de o făptură mitică. Actul își realizează semnificația prin reactualizarea arhetipului său. Scopul acestei repetiții constă în a normaliza actul, conferindu-i un statut ontologic; actul devine real tocmai pentru că repetă un arhetip, pentru că participă, depășindu-și semnificațiile individuale, la săvârșirea unui ceremonial.

Arhetipurile mitice ca modele ale unor situații existențiale și comportamente individuale au o valabilitate generală care îndreptățește permanenta lor reactualizare. Această posibilitate de repetiție, justificată prin faptul că mitul dezvăluie întotdeauna esențialul, elementele originare ale condiției umane, se întemeiază pe distincția dintre timpul profan și timpul sacru; timpul magico-religios, neavînd o durată obiectivă, constituie un etern prezent al vârstei mitice. Acest caracter de eternă prezență favorizează de asemenea transpunerea estetică a mitului.

În timpul profan, definit prin ireversibilitate, evenimentele, o dată întîmplate, aparțin în mod iremediabil trecutului. În timpul mitic, evenimentele petrecute într-o epocă îndepărtată, în „illo tempore”, manifestă o tendință de reeditare, care le conferă o durată diferită de cea a evenimentului trăit. Astfel sărbătorile periodice, care în-

¹ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions* (Tratat de istorie a religiilor), Paris, Payot, 1968, p. 360.

cheie un ciclu temporal, se înfățișează conștiinței mitice ca o continuă regenerare a timpului. Ideea regenerării timpului este legată fie de repetarea cosmogoniei, fie de ceremoniile colective, fie de alte rituri din cursul anului. Ea este asociată cu ideea sfârșitului, a distrugerii și implicit cu o viziune cică a timpului, cu mitul eternei reîntoarceri. Dintr-o asemenea perspectivă, distrugerea periodică a universului și a umanității reprezintă prelu-diul regenerării lor.

Faptele mitice se situează deci într-o epocă neprecizată din punct de vedere istoric, într-un moment atemporal, într-o clipă fără durată, care aparține tocmai prin acest caracter al ei, eternității. Întrucât repetă la infinit arhetipul mitic, ceea ce s-a săvârșit la începuturi, evenimentului mitic i se conferă atributul permanenței. Această perpetuă repetare, transcendentă față de cronologia istorică, investește mitul cu o demnitate sacră. El răspunde astfel nostalgiei omului de a se găsi în centrul lumii. Această aspirație spre un spațiu și un timp privilegiat semnalează nemulțumirea omului față de propria sa condiție și dorința lui de a o depăși. Pentru omul culturilor arhaice spațiul sacru este identic cu cel real, deoarece numai în cuprinsul său se poate produce revelația realității autentice. Situatrea mitului sacru în perspectiva eternității și a nemărginirii este reliefată de Mircea Eliade în lucrările sale : „Dorinței de a se găsi în mod permanent și spontan într-un *spațiu sacru* îi corespunde dorința de a *trăi mereu* — datorită repetiției unor gesturi arhetipale — în eternitate“. Repetarea arhetipurilor acuză dorința paradoxală de a realiza o formă ideală în însăși condiția existenței umane, de a se găsi în durată fără a-i simți greutatea, adică a-i suporta ireversibilitatea... ceea ce am putea numi „nostalgia eternității“ atestă că omul aspiră către un paradis complet și crede că cucerirea acestui paradis este realizabilă aici, pe pământ și acum, în clipa prezentă. În acest sens, miturile și riturile arhaice, legate de spațiul și de timpul sacru, duc, se pare, la tot atâtea amintiri nostalgice ale unui paradis terestru și a unui fel

de eternitate experimentală la care omul mai crede că are acces“¹.

Aceste cîteva particularități ale mitului sacru sînt reductibile în esență la două aspecte contradictorii : caracterul său exemplar — anistoric, legat de exprimarea unor elemente eterne ale existenței umane și caracterul său repetabil — istoric, reactualizînd arhetipul. Aceste două aspecte favorizează procesul transpunerii mitului în artă. Arhetipurile mitice vor furniza astfel literaturii și artei în general o serie de scenarii, care și-au afirmat validitatea din antichitate pînă în zilele noastre.

Ermeneutica de tip fenomenologic, practică cu strălucire de Mircea Eliade, păcătuiește prin tendința, caracteristică tuturor exegezilor de acest tip, de a izola și de a absolutiza anumite trăsături specifice vîrstei arhaice a umanității, reconstituită cu prețul sacrificării altor aspecte la fel de importante pentru definirea ei. Cunoscutul istoric al religiilor face abstracție în cercetările sale de condiționările social-istorice ale mitului. Nu le tăgăduiește, dar le pune în paranteză, ca și cînd orientarea atenției spre un asemenea domeniu i-ar deturna privirea de la „vi-ziunea esențelor“. Regăsim în exegezele sale pre-judecățile teoretice ale fenomenologiei : atitudinea anistorică, dacă nu chiar anti-istorică, și desfășurarea descripției pornind de la o intuiție eidetică, al cărei caracter riguros științific n-a putut fi demonstrat, cu toate strădaniile depuse în acest sens de fenomenologi, începînd cu Husserl. E drept că Mircea Eliade dă dovadă de mai multă prudență metodologică decît alți fenomenologi, recunoscînd și legitimitatea altor căi de apropiere de fenomenul mitic. Astfel el afirmă, în *Aspects du mythe*, că nu se poate găsi o singură definiție susceptibilă de a cuprinde toate tipurile și toate funcțiile mitului în societățile arhaice și tradiționale, întrucît „mitul este o realitate extrem de complexă, care poate fi abordată și interpretată din perspective multiple și complementare“². O asemenea declarație rămîne însă inefficientă, o dată ce istoricul se limitează programatic doar la aspectul magic-religios al mitului, fără să țină

¹ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, p. 342.

² M. Eliade, *Aspects du mythe*, p. 14.

seama de faptul că mitul are, dincolo de o asemenea semnificație, numeroase alte funcții, pe primul plan situându-se aceea de orientare a omului în mijlocul unei naturi ostile, care trebuie supusă și îmblânzită. Funcția magic-religioasă răspundea ea însăși, în societățile arhaice — și numai în ele — acestei cerințe. Exegezele fenomenologice reprezintă o mină de explicații prețioase, care nu pot fi valorificate în cadrele prea înguste ale gândirii fenomenologice. Pentru a deveni cu adevărat rodnice, ele trebuie integrate într-o viziune dialectică, singura care poate da socoteală de unitatea și unicitatea unui fenomen, prin analiza raportului de corelație și interdependență a elementelor sale constitutive. Mircea Eliade acceptă posibilitatea interpretărilor „multiple și complementare”, indicând astfel existența unor porți pe care a refuzat să le deschidă. Dar mitul însuși are multiple aspecte complementare, care, dacă nu sînt puse dialectic în lumină, ne duc spre o viziune unilaterală, și ca atare simplificatoare a fenomenului. Mircea Eliade a protestat, pe bună dreptate, împotriva diverselor „reducționisme” ale epocii (psihanaliza, sociologismul etc). A omis însă din tabela sa, tocmai acea formă de reducționism migălos travestită, și, ca atare, mai greu identificabilă, care este reducționismul fenomenologic. Prin aceasta nu vrem să contestăm meritele celui ce s-a aplecat cu pasiune asupra celor mai diverse încorporări ale fenomenului religios, ci să indicăm limitele pe care le-a trasat el însuși investigațiilor sale. Vom recurge așadar la observațiile și informațiile oferite de studiile lui Mircea Eliade, integrîndu-le însă într-o viziune dialectică, ocolită cu prudență de autorul lor.

B. *Semnificația socială a miturilor.* Dacă miturile au apărut inițial ca încercări de a dezvălui elementele eterne și esențiale ale existenței umane, nu trebuie să trecem cu vederea că aceste elemente au fost gândite ca atare de omul aflat pe o anumită treaptă a evoluției sale istorice. Pentru înțelegerea ei, este necesar să reconstituim relația dintre om și natură și relația dintre om și societate, specifice comunității primitive. Chiar dacă omul nu este conștient în prima etapă a existenței sale de apartenență sa la o colectivitate, chiar dacă el nu posedă noțiunile de bază

ale organizării sociale — ginta, tribul nu sînt forme sociale conștientizate — mitul este indisolubil legat de viața comunitară; el exprimă acea realitate în care omul realizează inconștient integrarea sa socială prin muncă și limbaj, prin religie și gîndire, deci atît prin activitățile sale practice, cît și prin rudimentele activității sale spirituale. Pentru a fi elucidată, relația dintre mit și realitate pretinde determinarea socială a individului, după cum arată în spirit marxist C. I. Gulian în *Mit și cultură*: „Cum a fost posibil ca mitul să reflecte realitatea deși era conceput magic? Pentru simplul motiv că deși rădăcinile mitului sînt magice — are rădăcini fictive — mitul este intențional, vrea să acționeze asupra realității ... religia a fost născocită de om pentru interese practice, de viață (bucurii, succese în orice acțiune, sănătate). Iar magia impregnează și celelalte forme sau trepte ale religiei primitive. Urmările faptului că mitul este folosit într-un scop practic sînt evidente: el nu este un mod exclusiv de trăire religioasă, ci trebuie să reflecte toate acele fenomene a căror repetare sau menținere este dorită... Mitul este o descriere sau reflectare enciclopedică a diferitelor probleme, laturi și aspecte ale vieții reale. Dar pentru că magia s-a născut din neputința determinării realului, mitul, în mod inevitabil, este o proiectare a realului în suprarreal, în supranatural“¹.

Funcția magică a mitului presupune implicația socială, deoarece ea este și o funcție practică. Ea trebuie să se manifeste în existența omului încadrat în comunitatea primitivă, acționînd favorabil asupra evoluției vieții sale, precum și asupra tuturor activităților pe care le desfășoară. Legătura dintre mit și realitatea socială pe care o oglindește se vede din faptul că reprezentările mitice sînt împînzite cu elemente aparținînd activității și practicii sociale a individului înlăuntrul comunității. Astfel, mitul Demetrei, ca zeiță a fecundității pămîntului, este semnificativ pentru vechii greci, fiindcă exprimă una din activitățile lor practice fundamentale — agricultura. Misterele de la Eleusis, închinare tot zeiței Demetra, sînt ritualuri

¹ C. I. Gulian, *Mit și cultură*, București, Ed. Politică, 1968, p. 23.

sacre, investite, dincolo de esoterismul lor, cu finalități practice, legate de structura și modul de organizare a societății grecești. Mitul lui Dionysos, zeu al viței de vie și prin asociere și al fecundității, a dus la dezvoltarea unui cult orgiastic, edificator pentru o structură socială determinată. Implicația socială este scoasă în evidență de evoluția și de modificările pe care le cunoaște cultul lui Dionysos. Acest punct de vedere s-a impus chiar și unui cercetător nemarxist al mitologiei grecești, ca Walter F. Otto, în studiul său despre mitul și cultul lui Dionysos. La început cultul și mitul zeului trac a prezentat o strânsă legătură cu agricultura și cultivarea viței de vie, formele cultului urmărind o finalitate practică. Scopul acelor care organizau cortegiile pentru celebrarea zeului era trezirea spiritelor câmpiilor prin cântece, prin strigăte și dansuri și stimularea activității lor. Prin caracterul său practic, cultul corespundea mitologiei populare. Astfel se explică absența lui Dionysos din poemele homerice, care exprimau o mitologie olimpică, de ținută aristocratică. Dar mitul dionisiac evoluează, trecând treptat de la finalitățile sale practice la o problemă mai complexă, aceea a condiției individului în cuprinsul existenței. În perioada elenistică, mitul va exprima problemele esențiale ale existenței umane, ca problema raportului dintre viață și moarte, problema sensului vieții sau a nemuririi. În această etapă, cultul lui Dionysos este strâns legat de viziunea grecilor despre existență, concepută sub specia contradicțiilor ireductibile: extaz și oroare, vitalitate și distrugere, viață și moarte. După cum spune Walter F. Otto, mitul lui Dionysos obiectivează „asociația inextricabilă a vieții cu moartea, nu în pofida esenței vieții, ci tocmai din cauza ei”¹. Această semnificație a mitului dionisiac explică și caracterul său extatic, beția dionisiacă, deoarece „orice beție urcă din profunzimea vieții devenită abisală prin moarte”². Mitul exprimă astfel viziunile specifice vechilor greci pe diversele trepte ale evoluției lor istorice. Atât conținuturile cât și structura mitului se îmbogățesc neîn-

¹ Walter F. Otto, *Dionysos. Le mythe et le culte* (Dionysos. Mitul și cultul), Paris, Mercure de France, 1969, p. 148.

² *Ibidem*, p. 184.

cetat, în funcție de diversele mutații ale conștiinței grecești, consecutive schimbărilor survenite în modul lor de viață economic, social și spiritual. Pentru Walter Otto mitul lui Dionysos este prin excelență grecesc: „Totul este văzut în manieră grecească: claritate, formă. Grecii au interceptat această realitate în toată măreția ei și au venerat-o ca pe una divină ... Grecilor (Dionysos) li s-a prezentat sub înfățișarea unui zeu. Și zeul delirant, însoțit de un roi de femei delirante, le chema pe aceste muritoare să delireze împreună cu el. Își aducea cu sine lumea lui originară”¹... acea efervescență a vieții înconjurată de furtuna morții. Și tocmai această stare tumultuoasă, care este prin esență starea dionisiacă, înțeleasă ca plenitudine a vieții și plenitudine a morții, reprezintă un fenomen originar al vieții, însăși esența existenței creatoare a omului. (Această interpretare a dionisiacului, izvorită din legătura dintre mit și esența existenței umane, o regăsim în interpretarea tragediei elene ca o îmbinare între spiritul apolinic și cel dionisiac). Atât interpretarea curentă, care-l reprezintă pe Dionysos ca zeu al beției și al vinului, cât și interpretarea nuanțată a lui Walter Otto, care insistă asupra sensurilor diferite dobândite de-a lungul evoluției mitului, pun în lumină *semnificația sa socială*. Dincolo de relația sa cu activitatea practică, mitul urmărește o finalitate socială, înțeleasă ca factor de coeziune a colectivităților grecești. Ea reprezintă o formă de manifestare specifică a conștiinței colective, întotdeauna generată de modurile de existență socială.

Implicațiile sociale ale mitului ne obligă la o anumită distanțare față de tezele lui Mircea Eliade asupra mitului sacru. Stabilirea relațiilor între mit și realitatea socială ne duce la ideea istoricității mitului. Faptele mitice aparțin exclusiv unui anumit moment istoric, primei trepte a evoluției societății. Chiar și astăzi, anumite popoare aflate pe o treaptă inferioară de evoluție pot fi producătoare de mituri. Orice mit poartă semnele perioadei în care a fost elaborat. Bunăoară, finalul mitului lui Oreste, achitarea eroului în procesul intentat de Areopag pentru

¹ Ibidem. p. 149.

matricid, este interpretat ca o victorie a patriarhatului asupra matriarhatului.

Odată cu precizarea legăturilor dintre mit și realitatea socială istoricește determinată se semnalează și faptul că reprezentările mitice nu urmează cronologia faptelor istorice, ci încearcă să reliefeze prin mijloacele lor specifice elementele eterne și generale ale existenței umane. Există o indiscutabilă relație între esența unui fenomen și origina lui. Comparînd diversele manifestări ale fenomenului cu formele sale originare, reușim să distingem ceea ce este esențial de elementele accidentale, acumulate în procesul devenirii lui. Esența nu trebuie înțeleasă în mod static, eleat, cum fac fenomenologii, ci în dialectica ei internă, în însuși procesul ei de constituire. Întoarcerea spre origini nu înseamnă contemplarea unei esențe atemporale, situate în afara istoriei, ci descoperirea celui dintîi mod de manifestare a esenței. Fără cunoașterea lui nu vom putea separa ceea ce este permanent de ceea ce e schimbător în orice fenomen. Esența însăși se modifică, se îmbogățește, dar în sens heraclitean, fără să-și nege nucleul originar. Pentru înțelegerea fenomenelor istorice aparținînd unor vîrste depășite ale umanității, această întoarcere spre origini este de o deosebită importanță. Nu mai acordăm nici un credit reprezentărilor magico-religioase care au stat la baza mitului lui Dionysos. Dar problema morții și a integrării ei în viață reprezintă o permanență a conștiinței noastre, izvor de neliniște și totodată imbold de a depăși propria noastră condiție limitativă. Filozofia și știința modernă ne oferă alte soluții salvatoare decît cele puse la dispoziția omului de societățile de tip arhaic. Miturile străvechi se cer regîndite și integrate în noi structuri, compatibile cu stadiul de evoluție al societății noastre. Acest fapt este posibil pentru că întrebările au rămas aceleași, chiar dacă solicită răspunsuri cu totul diferite. Istoria culturii a dovedit cît de rodnică este prelucrarea continuă a resurselor din subsolurile simbolice ale umanității. Prin cunoașterea societăților din alte epoci, ajungem la o mai deplină cunoaștere a propriilor noastre virtualități, învățăm tehnica disocierii între natura umană în esențialitatea ei și diversele ei moduri de ființare, istoricește determinate.

Claude Lévy-Strauss a pus în evidență în *Anthropologie structurale* dubla structură, istorică și anistorică a mitului : „Valoarea intrinsecă atribuită mitului provine din faptul că evenimentele care se consideră că se desfășoară în timp, într-un anumit moment, formează de asemenea o structură permanentă. Aceasta se raportează în același timp la trecut, prezent și viitor“¹.

Această particularitate a mitului de a exprima anumite structuri permanente este de cea mai mare însemnătate în tratarea lui ca temă a operei literare. Circulația mitului în diferite epoci probează constanța situațiilor, dar nu și a soluțiilor mitice. Preschimbat în temă literară mitul își manifestă istoricitatea prin modificarea sau îmbogățirea semnificațiilor sale pe diferitele trepte ale gândirii omenești.

C. *Semnificația etică a mitului.* Relația dintre mit și contextul social-istoric, raportul dintre funcția lui magică și activitatea practică a individului pe treapta primordială a istoriei sale implică o semnificație etică a mitului. Întrucât adevărurile exprimate sub formă mitică nu sînt străine de activitatea practică a omului, ele se întemeiază pe un substrat etic, concretizat în caracterul normativ al mitului. „Mitul, fie direct, fie prin mijlocirea ritului, ținește modelarea, normarea, integrarea omului“². Mitul originar reprezintă un mod de instalare a omului în real, și, ca realitate trăită, el îi furnizează moduri de comportament, condiționate de anumite norme etice. Situațiile arhetipice, care presupun fie relațiile omului cu familia, fie atitudinea eroică sau accesul la dimensiunea eroică, fie atitudinea lui față de problemele esențiale ale existenței, implică un comportament uman dependent de o morală, chiar dacă aceasta nu se obiectivează într-un sistem riguros codificat și instituționalizat. Mitul are o valoare exemplară întrucît propune modelul unui comportament uman, îndeplinind astfel și o funcție educativă. Fiind legat de anumite forme de activitate practică pe care le transmite,

¹ Claude Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale* (*Antropologie structurală*), Paris, Plon, 1958, p. 231.

² C. I. Gulian, *op. cit.*, p. 83.

mitul exprimă pe plan imaginativ problemele generale ale moralei dintr-o perioadă determinată. Bunăoară, mitul iranian al lui Zarathustra, cu o evidentă semnificație etică, reprezintă dualitatea dintre principiul binelui (Ormuzd) și al răului (Ahriman), manifestată în toate elementele sau fenomenele existente. Situația individului în cuprinsul mitului lui Zarathustra se definește prin libertate, în sensul că el are putința de a alege, neconstrâns de nimic, binele sau răul. Mitul Atrizilor, construit pe ideea necesității imperioase a răzbunării crimei, comportă prin acest element o semnificație etică. Ca expresie a unei realități esențiale, mitul sacru dobândește implicații etice, fiind manifestarea unei atitudini față de realitate și a afirmării conștiinței morale. Finalitatea etică a mitului nu se manifestă în mod independent, ci în strînsă conexiune cu finalitatea sa religioasă și socială. Fără să-și propună intențional un asemenea obiectiv, el deține o *dimensiune normativă*, prin faptul că transmite modele de comportament etic și o *dimensiune sistematică*, bazată pe un sistem de valori, condiționat de concepția despre lume și despre locul individului în existență a perioadei respective. Bunăoară, semnificația morală a mitului lui Heracles constituie însăși explicația symbolismului mitic. Heracles nu este numai simbolul eliberării individuale, ci eroul purificator prin excelență. Monștrii pe care îi extermină figurează viciile, iar cele douăsprezece fapte vitejești reprezintă expresia dorinței sale de purificare, victoria spiritului împotriva slăbiciunilor existenței. Pe scara valorilor morale, Oedip situează pe primul plan adevărul. Deși apare ca termen final al unei investigații logice, dragostea de adevăr presupune o atitudine și un comportament etic. Pentru Antigona, în ierarhia valorilor morale, primul loc îl ocupă legile nescrise.

D. *Mit și cunoaștere*. Cu toate că miturile aparțin, în momentul apariției lor, domeniului sacru, ele nu sînt străine de gîndirea profană a oamenilor din comunitățile primitive și nici nu sînt lipsite de finalități de cunoaștere.

Gîndirea mitică nu reprezintă integral gîndirea primitivă. Aceasta a găsit și alte forme de manifestare, în afara mitului, atît în activitățile cu caracter practic, în confrun-

tarea permanentă cu natura și cu necesitatea stăpînirii ei, cît și în diferitele forme ale creației, sau chiar în relațiile dintre individ și semenii săi, în cadrul familiei sau al societății. Chiar dacă nu reprezintă o poziție a gândirii raționale sistematice, răspunsul oferit de mituri problemelor existenței indică un anumit mod de a reacționa pe planul gândirii. Această împrejurare constituie un argument pentru excluderea caracterului cu desăvîrșire irațional al mitului.

De problema raportului dintre mit și gândire s-a ocupat și Lucian Blaga în *Geneza metaforei și sensul culturii*. Deși Blaga pornește de la constatarea degradării semnificației mitului în epoca noastră, termenul fiind aplicat oricărei idei acuzat ireale, el limitează excesiv funcția elementelor de gândire logică în cuprinsul miturilor. Blaga operează o distincție stimulatorie pentru experiența artistică, dar discutabilă din punct de vedere gnoseologic, între miturile semnificative și miturile trans-semnificative. „Miturile semnificative revelează cel puțin prin intenția lor semnificații care pot avea și un echivalent logic. Miturile trans-semnificative încearcă să reveleze ceva fără echivalent logic”.¹ Agnosticismul său îl determină pe Blaga să stabilească deosebiri destul de arbitrare între spiritul mitic și spiritul științific, întemeiate pe opoziția — afirmată, dar nedemonstrată — între experiența vitalizată din care se alimentează spiritul mitic, și experiența devitalizată asupra căreia se apleacă spiritul științific. Întrucît acestea nu presupun semnificații logice, ci doar revelații metaforice, miturile trans-semnificative nu pot fi supuse operației de convertire rațională. Tendința de raționalizare a miturilor a dus, după Blaga, la un alegorism reprobabil din punct de vedere estetic. Apărînd autonomia limbajului mitic față de limbajul științific, Blaga a făcut o distincție riguroasă, întrucît orice conversiuni inadecvate împiedică înțelegerea fenomenului în specificitatea sa. Există o deosebire structurală între cunoașterea de tip mitic și cunoașterea de tip științific. Din nefericire, Blaga

¹ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, E L U, 1969, p. 291.

nu pledează numai pentru autonomia diferitelor limbaje ale cunoașterii, ci — întemeiat pe distincția dintre intelectul enstatic și intelectul extatic — stabilește o opoziție între două tipuri de cunoaștere: plus-cunoașterea, care procedează prin reducerea necunoscutului la cunoscut, și minus-cunoașterea, care potențează misterul, întreținând în conștiința noastră sentimentul ireductibilității lui. Seducătoare prin farmecul ei poetic, o asemenea teză de inspirație gnostică instituie, indirect, o ierarhie a tipurilor de cunoaștere, situând știința teoretică și diversele ei moduri de aplicare practică, pe o treaptă calitativ inferioară religiei, metafizicii, mitologiei și artei. Apreciind disociațiile iscusite ale poetului-filozof, gândirea dialectică nu poate accepta fundamentele lor teoretice, constituite într-o pledoarie pentru iraționalism.

Ca expresii voite sau întâmplătoare ale unei realități esențiale, miturile reprezintă și o posibilitate de cunoaștere a acesteia. Deși ele au o evidentă semnificație magic-religioasă, realizăm prin mijlocirea lor o anumită cunoaștere a naturii, a elementelor semnificative din structura societăților primitive, precum și a omului acelor timpuri. Miturile ne pun la dispoziție o cantitate importantă de informații cu privire la momentul în care au fost create, chiar dacă nu au caracterul unor inserții informaționale introduse cu acest scop.

Actele supranaturale, relatate de mituri, se raportează întotdeauna la o creație, la modul în care lucrurile și elementele înconjurătoare au intrat în existență¹. Ele se înfățișează ca ipoteze privind originile lucrurilor. Această cunoaștere este străină spiritului de investigare științifică a naturii cu mijloacele gândirii logice. Pentru cei ce au trăit în epoca de elaborare a miturilor, ele deschideau o cale de a răspunde la anumite probleme fundamentale ale existenței. Dar nu este vorba de o cunoaștere „exterioară“, „abstractă“, ci de o cunoaștere „trăită“ prin intermediul ritualului. Povestirea ceremonială a mitului sau ritualul

¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, p. 30.

pe care acesta îl justifică reprezintă rememorarea și reactualizarea unor evenimente originare ¹.

Această experiență religioasă a mitului ne furnizează primele elemente ale unei cunoașteri necesare omului în confruntarea sa cu natura. Încercînd să explice geneza lumii, miturile cosmogonice oferă *modele* pentru justificarea tuturor acțiunilor umane, pentru orice fel de creație, indiferent de planul pe care se desfășoară : biologic, psihologic, spiritual. Actul de procreare, actul de inspirație poetică, modelul cosmogonic în construirea caselor, a palatelor, a orașelor, relevă o semnificație mai complexă decît cea religioasă. Mitul își propune o explicare a tuturor elementelor naturii. Astfel sînt miturile referitoare la cer, căruia i se celebrează forța, sacralitatea, precum și rolul în îndeplinirea unor activități terestre, ca agricultura. Miturile legate de culturile solare glorifică puterea și strălucirea soarelui, schimbat adesea în zeu suprem (în Egipt), încercînd să explice totodată moartea, fecunditatea. Miturile referitoare la lună sînt legate de schimbarea cîclică a ritmurilor naturii, de eterna reîntoarcere ; cele referitoare la apă sînt fie mituri ale distrugerii prin potop, fie ale purificării prin botez. Miturile legate de pămînt proslăvesc fertilitatea sau procreația universală ; cele legate de vegetație, de pietre sau de animale i-au servit omului epocii primitive pentru a-și apropia natura, fiind astăzi revelatoare pentru o anumită etapă din istoria omenirii : „Acest început al cunoașterii naturii n-a putut să nu se răsfrîngă în mit, deși funcțiile lui multiple (magică, etică, artistică) reprezentau alte tendințe, ilustrînd specificul și cerințele valorilor etice, estetice și religioase. Dar atît valorile etice, estetice, religioase, cît și cele teoretice sînt ramuri crescute din aceeași tulpină, din trunchiul comun al necesității, al rezolvării problemelor existențiale“ ².

Mitul oferă posibilități de cunoaștere a naturii, determinate de rolul cu totul deosebit deținut de natură în existența oamenilor din epocile îndepărtate. Permanenta confruntare a omului cu stihiiile constituind însuși conți-

¹ *Ibidem*, pp. 30, 31.

² C. I. Gulian, *op. cit.*, p. 146.

nutul existenței sale, omul arhaic nu-și putea desfășura energiile decât înăuntrul unei structuri sociale. Mitul ne oferă posibilitatea de a cunoaște anumite forme ale raportului dintre om și structura socială în care el este constrâns să se integreze. Deseori apartenența la o anumită structură socială este inconștientă, iar dorința de integrare este o manifestare a instinctului de conservare în fața naturii ostile. Indiferent dacă e conștientă sau inconștientă, apartenența individului la o anumită comunitate este o realitate a cărei exprimare mitică dobândește o valoare informațională. Mitul a avut o deosebită utilitate practică, transmițându-ne normele de conduită specifice comunităților arhaice, ceremoniile și obiceiurile lor. Fiind expresii ale unor structuri sociale determinate, miturile au și o funcție educativă, formativă, foarte însemnată pentru acele vremi. Totodată ele constituie documente din care epocile ulterioare se informează asupra primelor etape ale istoriei umanității. Ele ne oferă un bogat material de cunoaștere a activităților practice din evoluția societății omenești, ca vânătoarea, păstoritul, agricultura. Deosebit de prețios în acest sens este celebrul mit grecesc al vârstei de aur, transpus pentru prima dată în literatură de Hesiod, în poemul *Munci și zile*. Tot prin mijlocirea miturilor cunoaștem formele de gândire și de creație ale omului primitiv, religia lui ca sistem de credințe și ca modalitate de explicare a universului.

Cu toate că împrejurările grele ale existenței din epoca arhaică nu au favorizat afirmarea personalității omenești, individul fiind mai mult ca oricând dependent de natură și de semenii săi, spiritul său creator s-a manifestat totuși în condițiile mitice. De aceea preocupările și particularitățile omului mitic au devenit un sector important al antropologiei filozofice. Dimensiunea existențială a miturilor se vedește în abordarea problemei vieții și a morții, a destinului și a libertății. Reflectând asupra unor situații care-l preced, omul trece de la inconștientă la gândire logică, de la mythos la logos, de la istoria trăită la istoria reflectată.

Prezența individului în creațiile mitice a format obiectul a numeroase cercetări psihologice și, în special, psihanalitice. Deși tendința de a considera că la originea tu-

turor manifestărilor spirituale ale individului se află înconștientul reprezintă o regretabilă simplificare reducionistasă, nu se poate tăgădui faptul că, prin cercetările sale privitoare la înconștient și la teoria complexelor, Freud a scos în evidență manifestări esențiale ale psihicului uman, cărora li se găsesc corespondențe în simbolica mitică. C. G. Jung a acreditat teoria arhetipurilor, conform căreia înconștientul este un depozit de reprezentări colective al căror caracter simbolic manifestă uluitoare corespondențe cu imaginile mitice. Interpretarea simbolică a miturilor, de sorginte psihanalitică, a pus în lumină corespondențe semnificative între mit și alte manifestări ale psihicului. Paul Diel afirmă următoarele în lucrarea *Le symbolisme dans la mythologie grècque*, încercând o traducere a simbolismului mitic în limbaj psihologic: „Figurația mitică, în care inițial este vorba doar despre aștri și evoluția lor și care era considerată ca o luptă între divinități, sfârșește prin a exprima conflicte reale și psihice ale sufletului uman”¹. Dintr-o asemenea perspectivă Prometeu simbolizează istoria omenirii în drumul ei de la candoarea absolută (faza înconștientă) la intelectualizare (faza conștientă) și apoi la spiritualitate (faza supraconștientă). Pentru interpretarea mitului conform acestei concepții, se cere ca fabula luată în considerare să cuprindă motivații de factură psihologică a faptelor și situațiilor eroilor. Asemenea motivații existînd și în afara mitului, ele trebuie să fie absorbite în substanța lui artistică, pentru ca prin imaginile și prin limbajul său mitul să se încorporeze într-o formă artistică adecvată.

Epoca de elaborare a miturilor nu a încercat în nici o măsură să pună în valoare individualitatea umană, întrucît în acel stadiu istoric individul nu se desprinsese de colectivitate. Deși conștiința personalității este absentă, personalitatea nu lipsește cu desăvîrșire din mit, iar faptul că se oferă unei descifrări psihologice, dovedește că din cuprinsul mitului nu lipsește interesul pentru individ. Însuși fenomenul antropomorfizării zeilor, trăsătură fundamen-

¹ Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grècque* (Simbolismul în mitologia greacă), Paris, Payot, 1966, p. 15.

tală îndeosebi a mitului elen, indică atenția acordată individului și manifestărilor sale. Elementele de individualizare prezente în mit nu sînt suficiente pentru a permite încercări de exprimare a simbolicii sale pornind de la psihologia individului sau chiar a colectivității. Totuși investigația psihologică este utilă, deoarece ne dezvăluie mecanismele de producere ale mitului, legîndu-l fie de reacțiile inconștiente, fie de cele conștiente ale individului sau ale colectivității.

În pofida exagerărilor care provin din reducerea existenței la planul inconștientului, prezența acestuia în constituirea miturilor nu se poate nega. De aceea contribuția psihanalizei la cunoașterea miturilor trebuie apreciată ca pozitivă. Situația individului din comunitățile primitive nu se poate însă explica pornind de la el însuși, întrucît pe această treaptă dimensiunea socială și spirituală a existenței sale îl determină din exterior : „Contrar a ceea ce susține Freud, constrîngerile sociale, pozitive sau negative, nu se explică nici în ce privește originea, nici în ce privește persistența lor, prin impulsuri sau emoții. Oamenii nu acționează ca membri ai grupului conform cu ceea ce resimte fiecare ca individ, ci fiecare resimte în funcție de chipul în care îi este permis sau prescris să se comporte. Cutumele sînt date ca norme externe, înainte de a genera sentimente interne, și aceste norme insensibile determină sentimentele individuale, ca și împrejurările în care vor putea sau vor trebui să se manifeste”¹.

Și tot împotriva absolutizării interpretării psihanalitice, vom sublinia că miturile nu sînt elaborate exclusiv în inconștient și că în anumite împrejurări — cu deosebire în cultura vechilor greci — ele evoluează, înregistrînd participarea creatoare a raționalității în procesul lor de elaborare, depășind astfel zona inconștientului.

Semnificația complexă a miturilor nu apare integral decît după ce vor fi puse în lumină, dincolo de sensul lor religios originar și de semnificațiile lor sociale, etice și psihologice, raporturile lor cu fenomenul artistic. Se poate

¹ Claude Lévy-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui* (Totemismul în zilele noastre), Paris, Plon, p. 101.

susține că miturile își afirmă caracterul estetic, uneori chiar de opere de artă, îndată după apariția lor.

E. *Mit și artă*. Mitul sacru este anterior poeziei. Abandonarea lui nu este un proces spontan, ci consecința unui proces îndelungat de laicizare. Deși majoritatea cercetătorilor consideră că odată cu abandonarea mitului sacru apare mitul poetic, nu se poate vorbi de o succesiune cronologică sau de o delimitare riguroasă în timp. Mitul ca istorie sacră, încercând să explice natura și originea existenței, a dat naștere modalității epice a narațiunii. De altfel, mitul și istoria reprezintă formele arhetipale ale reprezentării epice. Miturile au recurs la forma narativă când au istorisit geneza lumii — miturile cosmogonice — când au prezentat viziunea sfârșitului — miturile eshatologice — sau când au vrut să arate cum au luat ființă diferitele elemente ale naturii înconjurătoare: soarele, luna, apa, focul. Pe prima treaptă a evoluției lor, miturile îmbracă o formă sincretică, structura epică incluzând bogate elemente lirice și recurgând adesea la formele de reprezentare dramatică. În această formă nediferențiată, mitul se înfățișează ca o narațiune desfășurată temporal, ca reprezentare directă a realității, în afara oricărei finalități estetice. Pornind de la pretenția mitului de a povesti o istorie reală se pot stabili deosebiri: dintre mit și basm. Basmul se recunoaște pe sine ca produs al fanteziei creatoare, desprinse de sfera sacralului. Cu toate aceste deosebiri, este foarte dificilă stabilirea unei limite absolute între mit și basm. Chiar dacă inițial mitul a fost trăit ca o istorie reală, în timp ce basmul a fost plăsmuit de la o anumită distanță în timp, atât mitul cât și basmul reprezintă structura unor ficțiuni.

Într-un anumit moment al evoluției spirituale a comunităților primitive, mitul sacru se va transforma în poezie. Ca manifestare artistică mitul a cunoscut o bogată circulație a cărei istorie începe încă din antichitate, când a avut loc procesul lui de desacralizare. Dacă mitul religios a reprezentat realul în manieră directă, în afara unor forme simbolice, după ce a fost supus desacralizării el devine o modalitate simbolică de reprezentare a trans-

cendenței în imanență. Acesta este primul pas pe drumul către laicizarea mitului (ideea de transcendență este încă păstrată), drum care, din antichitate pînă în zilele noastre a străbătut o curbă foarte sinuoasă.

Inițial deci, mitul apare ca o istorie reală, fără intenții simbolice. Semnificațiile simbolice au fost conferite mai târziu, în acea etapă denumită de Hegel a „simbolicii inconștiente“ : „Forma simbolică a artei — spune Hegel — în înfățișarea ei încă nemijlocită, încă neștiută și neafirmată, ca simplă imagine și simbol — este simbolicul inconștient“¹. În momentul de constituire a miturilor nu se manifestă în mod deliberat gîndirea simbolică și afirmarea ei treptată pregătește în același timp afirmarea artei.“... Simbolul ia naștere în artă numai prin sesizarea unei semnificații generale de nemijlocită prezență naturală în a cărei existență concretă este intuit totuși absolutul ca realmente prezent, dar intuit de imaginație“². Mitul ca istorie sacră oferă condițiile socotite de Hegel necesare constituirii gîndirii simbolice : „Prima condiție a nașterii simbolicului“ în opinia lui Hegel este „acea unitate a absolutului și a existenței lui în lumea fenomenală, unitate neprodusă de artă, ci găsită de ea în obiectele reale ale naturii și ale activității omenești“³. Chiar dacă mitul nu a fost intenționat simbolic — întrucît ceea ce considerăm ca reprezentare simbolică nu era perceput ca atare în perioada îndepărtată a apariției miturilor, cînd pentru cei ce credeau în mit sensul părea a se deschide nemijlocit — foarte curînd, încă din antichitate, el dobîndește sensuri mai generale, depășind reprezentările religioase și exprimînd situații existențiale fundamentale. O perspectivă istorică asupra miturilor nu devine posibilă, decît o dată cu *desacralizarea* lor, ale cărei începuturi se situează în Grecia secolului al VI-lea î.e.n. Xenophon (565—470) respinge expresiile mitologice, încercînd să elibereze termenul de *mythos* de semnificațiile sale religios-metafizice. Pentru el, mitul este reprezentarea simbolică a unei situații umane exem-

¹ F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, Ed. Acad. R.S.R., 1966, p. 332.

² *Ibidem*, p. 332.

³ *Ibidem*, p. 332.

plare. Acest proces de descătușare ocazională transformă mitul în poezie : renunțând la semnificația religioasă originală, el devine o temă literară de mare circulație, purtătoare de numeroase sensuri. Mitul poetic își circumscrie propriul său domeniu dincolo de acela al mitului sacru. Orice transpunere artistică modifică astfel însăși esența mitului.

Transformarea mitului sacru în mit poetic este un proces complex, determinat de însăși evoluția gândirii, de trecerea ei de la conștiința mitică la conștiința reflexivă, de afirmare a unui eu rațional. O dată ce individul își aplică rațiunea la explicarea lumii înconjurătoare, el se detașează de mit. Mitul migrează în domeniul artei, încetează de a mai fi o realitate trăită. Detașarea reflexivă și contemplativă va îngădui trecerea de la trăirea subiectivă la contemplarea obiectivă a formelor mitice. Desacralizarea, posibilă în condițiile ameliorării existenței materiale, face posibilă apariția literaturii. „Literatura greacă, tocmai pentru că este o literatură, a luat cunoștință de mit ca atare. Omul care descoperă mitul, omul pentru care mitul este mit, e omul care a rupt cu mitul”.¹ Devine el însuși creator de mituri, încearcă să domine realitatea prin creație. Transformarea mitului în poezie e semnalată deja în *Poetica* lui Aristotel. Termenul de „mythos” apare din primele fraze ale *Poeticii* : „mi-e în gând să vorbesc despre poezie în sine și despre felurile ei : despre puterea de înrîurire a fiecăreia dintre ele ; despre chipul cum trebuie întocmită materia (= mythos) pentru ca plămuirea să fie frumoasă”.² Semnificația estetică — și nu religioasă — a mythos-ului este evidentă în această formulare ; de mythos, adică de felul în care este organizată materia operei, depinde realizarea frumosului.

Conceptul de mit revine și în caracterizarea de către Aristotel a tragediei. El stabilește șase părți ale tragediei : „în chip necesar fiecare tragedie va avea așadar șase părți ce slujesc să-i determine țelul și acestea sînt

¹ G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 122.

² Aristotel, *Poetica*, trad. de D. M. Pippidi, în vol. *Arte poetice din antichitate*, București, Ed. Univers, 1970, p. 151.

subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica“¹. Din cele șase părți subiectul „mythos“, este cea mai importantă : „Faptele și subiectul (= mythos) se dovedesc a fi astfel rostul tragediei, iar rostul e mai însemnat ca toate“². Înaintea caracterelor și a ideilor, Aristotel scoate în evidență importanța mythos-ului legat direct de subiect. Termenul de mythos nu are aici o semnificație religioasă, ci una estetică, întrucât contribuie la realizarea frumuseții operei. Mythos-ul este elementul coordonator al subiectului. Nu reprezintă doar realitatea, ci ordinea posibilă a fenomenelor, lumea posibilă.

Textul aristotelic consemnează laicizarea mitului. Mitul reprezintă în viziunea filozofului subiectul și organizarea lui, nicidecum o realitate sacră. El constituie substanța expunerii artistice a tragediei, o îmbinare de fapte în care spectatorul recunoaște propriile sale posibilități umane. Iată, prin urmare, că în mitul sacru scriitorul și-a găsit argumentele unei expuneri a situației și a posibilităților umane. Ernesto Grassi semnalează transpunerea mitului sacru în poezie, considerînd că acesta este și momentul apariției artei : „La apariția artei s-a ajuns doar atunci cînd s-a săvîrșit ruptura cu ordinea absolută, s-a renunțat la ordinea eternă și s-a avut în vedere doar una posibilă“³.

Este evident că definiția aristotelică presupune ideea secularizării mitului. Revelația divinității prin intermediul mitului nu mai este prezentată ca o realitate, ci numai ca obiect de reprezentare, ca obiect de spectacol. „Mitul însuși își pierde semnificația religioasă și se fragmentează în fabule (povestiri) și ficțiuni“⁴. Aristotel conferă o importanță deosebită mitului ca formă de exprimare a atitudinilor sau a modalităților de gîndire și limbaj a omului. Avînd această funcție, mitul reprezintă, în concepția aristotelică, o formă de artă, întrucît filozoful grec vede în artă o imitație a verosimilului și

¹ *Ibidem*, p. 158.

² *Ibidem*, p. 158.

³ E. Grassi, *Kunst und Mythos (Artă și mit)*, Hamburg, Rohwolt, 1957, p. 97.

⁴ *Ibidem*, p. 97.

a necesarului din viață. Accentul s-a deplasat de la sacru la profan și esența mitului constă în căutarea celei mai izbutite posibilități umane pentru a aduce realitatea din starea de non-existență la aceea de existență. Pentru cel ce nu mai simte religios, toate fenomenele necesită o nouă fundamentare. Degradarea valorilor religioase face loc unui haos, în care arta este chemată să aducă spiritul ei de ordine.

Procesul de transformare a mitului sacru în mit poetic este consemnat, cu o serie de precizări subiective, încă din gândirea estetică a lui Giambattista Vico. În *Știința nouă*, Vico, ocupându-se de mit, elaborează conceptul de mit-poezie „mito-poesia” și stabilește deosebirea dintre mit-poezie și poezia propriu zisă. Aceasta constă în faptul că mitul-poezie realizează utilul, conform concepției estetice horatiane, în timp ce poezia realizează plăcutul, fiind capabilă să ne procure emoții estetice. Prin distincția sa, Vico ne servește un argument pentru a nu confunda cele două noțiuni. Dar el stabilește și un raport între cele două modalități, socotind mitul drept punctul de plecare al artei, matricea poeziei. Pierzându-și funcțiile originare, mitul creat „sub specie pulchritudinis” se transformă în artă, trece de la statutul estetic de „frumos aderent” la acela de „frumos liber și pur”. În esență, aceste două accepțiuni kantiene ale frumosului nu sînt decît două momente ale sale. Teza lui Vico despre mit-poezie, ca generator al poeziei, exprimă însuși procesul de desacralizare a mitului și de transformare a lui într-o creație conștientă de semnificația ei estetică, procesul de apariție a artei.

Desacralizarea mitului și transpunerea istoriei sacre într-o operă artistică atrage după sine anumite modificări, ținînd de însăși natura artei. În timp ce istoria sacră își revendică dreptul la eternitate, considerîndu-se permanentă, dincolo de orice încercare de fixare în timp, în creația artistică, realitatea reprezentată nu se înfățișează ca etern valabilă pentru toți, ci ca o simplă expresie a unor esențe generale ale existenței umane, ca o modalitate de a exprima cele mai diferite forme de gândire, de limbaj sau de comportament într-o schemă a posibilităților omenești. Desacralizarea presupune și mo-

dificarea substanțială a comportamentului uman în raport cu mitul. În timp ce mitul sacru, în calitatea sa de realitate esențială și permanentă, mijlocește integrarea în lumea sacră, mitul poetic mijlocește dimpotrivă distanțarea individului atât de realitate, de viață, cât și de mit. Prima etapă apelează la subiectivitate, cea de a doua favorizează obiectivitatea atitudinii umane. Viața încețază de a fi numai trăire, devenind contemplație, fabula mitică nu este relatarea realității efective, ci creație. Această obiectivare care necesită participarea conștiinței prin gândire, prin contemplație, reprezintă o condiție prealabilă a transformării mitului în artă. Ernesto Grassi semnalează această modificare de atitudine: „În relațiile religioase originare, în care omul intuiește divinitatea, forma mitului reprezintă pentru el o unitate originară în care se integrează... toate acțiunile umane se referă la realitatea eternă. Mythos este elementul creator de ordine. Totul stă sub semnul divinității și în acest semn creează și ochiul omenesc figuri și forme. Când însă... atenția omului trece spre ceea ce este temporar și descoperă diversitatea nelimitată de trăiri și fenomene, intervine arta. Esența ei constă în a găsi între posibilitățile umane pe cea mai potrivită, sau în a transforma realitatea din starea de non existență în existență”¹. Modificarea de atitudine, trecerea de la participare subiectivă la contemplare obiectivă în procesul de desacralizare a mitului, este subliniată și de Roger Caillois: „În afara ritualelor cultice, mitul își pierde dacă nu rațiunea de a exista, în orice caz cea mai importantă parte a puterii sale de exaltare: capacitatea de a fi trăit. Devine pur și simplu literatură, ca cea mai mare parte a mitologiei grecești în epoca clasică”². Mai veche decât drama, epopeea este prima specie literară în care a pătruns mitul. Datorită vechimii ei, ea este mai permeabilă la elementele mitice, caracteristice fazei de gândire prerațională. Drama se dezvoltă într-un stadiu mai evoluat al gândirii, corespunzător unei noi trepte în evoluția societății umane. Eposul este plin

¹ E. Grassi, *op. cit.*, pp. 97—98.

² Roger Caillois, *Le mythe et l'homme (Mitul și omul)*, Paris, Gallimard, 1938, p. 30.

de elemente mitice întrețesute cu elemente istorice ; deseori evenimentele istorice relatate se încadrează într-un sistem de reprezentări mitice. Intrusiunea elementelor profane va determina cu timpul destrămarea structurilor mitice originare. Epopeile homerice, primele monumente ale literaturii elene, indică un stadiu destul de evoluat de gândire și reprezentare al umanității. Primul efort al gândirii elene orientat spre constituirea unei viziuni sistematice despre univers angajează întreaga colectivitate. El se va traduce în literatură, devenind fapt istoric cu semnificație individuală, de abia după ce acest stadiu își va fi încheiat evoluția, fiind gata să cedeze locul unor forme superioare de gândire. Cele mai vechi documente literare ale antichității sînt posterioare cu cîteva secole mărturiilor unei civilizații deja bogate și variate, dezvoltată de săpăturile din Troia, Mycene, Cipru, Ciclade sau Creta. Aceste strălucite documente literare — poemele homerice — sînt departe de ceea ce am putea considera stadiul unei copilării etnice. În momentul apariției lor reprezentarea universului nu mai este condiționată de practicile rituale prin care se asigură comuniunea grupului social cu puterile misterioase ale naturii. Epopeile homerice ne dezvăluie existența unui sistem de reprezentări semi-afective, semi-intelectuale. Încă din această fază, miturile pierd caracterul de realități sacre la care individul participă. Deși povestesc încă fapte legate de cosmogonie sau de genealogia zeilor, ele exprimă, prin intermediul imaginilor provenite din domeniul existenței umane, noi raporturi între obiectele și fenomenele lumii înconjurătoare. Dacă, în faza homerică, gândirea nu trecuse încă la un examen rațional al miturilor, acestea păstrîndu-și conținutul original, ele se eliberează treptat de măreția specifică domeniului sacru. În alt mediu social, mai aspru și cu un orizont mai limitat decît mediul societății ionice, unde s-au creat epopeile homerice, în Beoția, miturile sînt tratate cu mai multă gravitate, cu un secol mai tîrziu, în *Theogonia* lui Hesiod. Acesta se interesează de mit ca atare, ca material de cunoaștere străduindu-se să sistematizeze ceea ce este rațional în diversele tradiții mitice, să alcătuiască o sumă de cunoștințe necesare transiterii lor. Tendința de sistematiz-

zare și de generalizare conferea *Theogoniei* un caracter științific, ea fiind, în același timp, cosmogonie și genealogia zeilor. Apare sentimentul unei ordini stabilite în cadrul căreia căutarea de filiații, pornind de la un izvor primordial, generează o sumă de raporturi de subordonare pe un fond comun al lucrurilor, organizate ulterior într-un sistem de relații stabile. Gîndirea rațională propriu-zisă va prelungi efortul de sistematizare al primei theogonii și al cosmogoniei mitice, determinînd o evoluție care va duce la punerea bazelor filozofiei și ale științei grecești.

Ca specie literară, epopeea înfățișează acțiunile epice ale unui erou individual sau ale unui grup, pe fundalul unei lumi la care participă miraculosul sub forma intervenției continue a zeilor. Motivarea evenimentelor nu depinde nici de dispoziția subiectivă, nici de caracterul individual, ci este rezultatul unor împrejurări exterioare, fapt care favorizează obiectivitatea specifică modului epic. „Personajele apar pentru a ilustra anumite evenimente, iar evenimentele nu sînt subordonate personajelor. Arta epică a lui Homer are scopul de a prezenta o situație existențială foarte dinamică. Oamenii sînt prinși în șuvoiul evenimentelor și problema atitudinii lor față de acestea nu se pune. *Omul ca atare nu prezintă o problemă*”¹, precizează Käte Hamburger, într-o lucrare închinată unor figuri antice în drama modernă.

Apariția dramei presupune modificarea acestei atitudini față de om. Omul nu se mai simte integrat în mit, ci devine conștient de propria sa individualitate, văzînd în mit doar expresia unei problematice existențial umane. De la epopee la dramă observăm transformarea afectelor în probleme. Conștiința de sine îi conferă individului responsabilitate personală, făcîndu-l să participe la împlinirea propriului său destin, fie prin hybris, ca în tragedia lui Eschil, fie prin afirmarea individualității proprii și a legilor ei, chiar cu prețul autodistrugerii, ca în tragedia

¹ Käte Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern (De la Sofocle la Sartre. Personaje dramatice grecești antice și moderne)*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1962, p. 19.

lui Sofocle, fie prin înfățișarea unor individualități con-
turate din punct de vedere psihologic, tinzând spre au-
toafirmare și autorealizare, ca în teatrul lui Euripide.

În eposul homeric personajele sînt simple purtătoare
ale unor evenimente ; pe primul plan se găsește războiul
troian, urmărit în desfășurarea lui impresionantă. Eroii
ca Achile, Agamemnon, Menelau, Hector, Elena apar
doar în măsura în care sînt necesari desfășurării eveni-
mentelor. Eroii sînt instrumentele evenimentelor, fiind
incluși în curgerea epică de către rapsodul care respectă
obiectivitatea formei epice. Dacă în epopee evenimentele
se găsesc pe primul plan, în tragedie ele reprezintă un
simplu fundal pentru problemele individului. Pe fun-
dalul evenimentelor războiului troian se ridică problema
crimei și a răzbunării legată de destinul Atrizilor, într-o
viziune existențială care-l situează pe om într-o abso-
lută dependență față de moira. La Homer, relatarea răz-
boiului troian nu implică o problemă ca aceea a vinovă-
ției și a responsabilității Elenei sau a lui Paris. Ea va
constitui, în schimb, nucleul formativ al tragediilor lui
Euripide.

Forma dialogată a dramei este mai adecvată prezen-
tării problemelor legate de om decît forma narativă a epo-
sului, potrivită relatării faptelor în succesiunea lor cro-
nologică. Primatul evenimentului asupra personajului este
abandonat în operele dramatice, unde problematica spe-
cific umană va dobîndi un interes precumpănitor. Răs-
turnarea raportului eveniment-personaj nu are consecințe
doar pe plan formal, în sensul înlocuirii formei narrative
prin forma dialogată, ci modifică însăși atitudinea existen-
țială a omului. Se descoperă sensul și valorile lumii in-
terioare, așa cum vor fi întrupate în tragedia greacă din
secolul al V-lea î.e.n. Această orientare înspre interior a
conștiinței artistice se va perpetua pînă în zilele noastre,
pătrunzînd chiar și în unele specii ale genului epic, în
roman bunăoară, și va deveni cu timpul o particulari-
tate definitorie a evoluției literaturii moderne. De altfel
categoria estetică a tragicului va depăși specia tragediei,
putînd fi identificată în cele mai diverse producții ar-
tistice.

Întrucît mitul antic elen a oferit elementele unor situații existențiale, general umane, obiectivate în problematica tragediei antice elene, el va reprezenta o ispită permanentă pentru literatură în încercarea ei veșnic reînnoită de a se apropia de esența problemelor existenței. Acest caracter general uman al artei grecești îi asigură veșnica actualitate. Într-un fragment din *Contribuții la critica economiei politice*, după ce a reliefat condiționările social-economice ale culturii grecești, expresie a raporturilor sociale din interiorul societății sclavagiste, Karl Marx recunoaște valoarea de „normă și model inegalabil“ a creațiilor artei eline. Întemeietorul socialismului științific precizează : „Dificultatea nu constă în a înțelege că arta și epopeea greacă sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială. Dificultatea constă în faptul că ele ne procură încă și astăzi o desfătare artistică și că într-o anumită privință servesc ca normă și model inegalabil“¹. Fraza lui Marx constituie un punct de plecare și un ghid al investigațiilor noastre.

¹ Karl Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, București, Ed. Politică, 1960, p. 256.

CARACTERUL DE CONSTANȚĂ ȘI VARIETATEA STRUCTURILOR MITICE ÎN CIRCULAȚIA LOR LITERARĂ

A. *Dialectica structurilor mitice : constanță și varietate*

Circulația mitului antic elen în literatură din antichitate și pînă în zilele noastre, ridică în cadrul cercetărilor comparatiste problema frecvenței temelor mitice în succesiunea epocilor literare. Studiul istoric al circulației miturilor trebuie să țină seama de natura specifică a structurilor mitice, de constanța și în același timp de varietatea lor, în peregrinarea milenară de-a lungul literaturilor.

Miturile intrate în literatură reprezintă o structură determinată, care se menține în evoluția literară prin continua adaptare la noi forme. Această permanentă fixare în noi forme poetice, nu presupune doar o reînviere de natură estetică, ci și o adîncire a sensului poetic, prin integrarea în noua concepție despre lume, în atmosfera spirituală căreia îi aparține creatorul operelor de inspirație mitică. Circulația miturilor în literatură presupune deci un dublu aspect, de constanță și varietate, care deși aparent contradictoriu, exprimă însăși dialectica istorică a acestui fenomen.

Faptul că literaturile ne oferă în diferite epoci opere cu aceeași temă, într-un ansamblu de fapte identic, este un argument în favoarea caracterului de constanță a structurilor mitice. Această constanță, care se manifestă la nivelul structurii opere literare prin repetarea situațiilor mitice, se poate demonstra prin numeroase exemple : astfel

în toate tragediile tratînd mitul Medeei, de la Euripide, din secolul al V-lea î.e.n. și pînă în epoca noastră, bunăoară pînă la Hans Henny Jahnn, creator al unei *Medea* în 1926, sau la Anouilh care a tratat același subiect în 1946, apare în mod invariabil motivul răzbunării prin crima săvîrșită împotriva propriilor copii; tema răzvrătirii împotriva unei ordini superioare figurează în toate operele literare avînd ca personaj central pe Prometeu, de la Eschil la Goethe, la Shelley și pînă în zilele noastre; paricidul și incestul sînt invariantele situației mitice în cadrul căreia apare Oedip, începînd cu cele două piese scrise de Sofocle și pînă la versiunile recente, realizate de Hofmannsthal, de André Gide, de Jean Cocteau sau de V. Eftimiu și de Radu Stanca în literatura română. Recunoaștem cu ușurință în numeroase opere dramatice ce tratează teme mitice — în *Antigone* și *Medée* ale lui Anouilh, în *Oedipe* sau *Promethée* ale lui Gide, în *Electre* a lui Giraudoux sau în *Les mouches* (*Muștele*) a lui Sartre — miturile antice din care izvorăsc faptele relatate. Deci, cu toată distanța de la forma primă a mitului la reluările epocii noastre, se poate regăsi structura mitului. Claude Lévy-Strauss susține în acest sens, că „valoarea intrinsecă atribuită mitului, provine din faptul că evenimentele care se desfășoară în timp, într-un anumit moment, formează totodată o structură permanentă”¹.

Dialectica structurilor mitice, problema constanței structurilor mitice și varietății lor istorice, necesită luarea în considerare a unor elemente distincte ale acestor structuri: situația mitică și eroul mitic. În acest sens, numeroși cercetători contemporani ai mitului — între care Roger Caillois și Raymond Trousson — operează o distincție între un mit al situației și un mit al eroului. „Situațiile mitice pot fi interpretate ca o proiectare a unor conflicte psihologice, iar eroul ca o proiectare a individului însuși”², precizează Roger Caillois. Situațiile mitice prezintă un complex de împrejurări în care se manifestă în general un evident dramatism, constînd din

¹ Claude Lévy-Strauss, *op. cit.*, p. 231.

² Roger Caillois, *op. cit.*, p. 26.

concretizarea într-o lume specifică, în forme evidente, a unor virtualități psihologice, cum ar fi, de pildă, situația lui Oedip, ucigaș al tatălui și soț al mamei sale, cea a lui Oreste, ucigaș al mamei sale din necesitatea imperioasă de a răzbuna moartea tatălui și cea a Medeei, femeia părăsită, devenind din răzbunare ucigașa propriilor copii. Situația mitică se conturează în general la nivelul unor elemente epice și a unor elemente dramatice, elementele epice presupunând o succesiune de evenimente, iar cele dramatice atitudinea unor personaje față de evenimente, proiectarea evenimentelor în existența interioară și modul de reacțiune față de ele. Atitudinea față de situația mitică poate să se modifice, istoricitatea manifestându-se uneori chiar în legătură cu situația mitică, la nivelul relației situație-erou. Întrucât situația mitică include nu numai fapte ci și atitudini, se pot degaja din ea diferite raporturi care vizează locul individului în existență, libertatea sau determinarea lui, fericirea sau anularea fericirii, cum se întâmplă în cazul lui Oedip. Situația mitică depășește prin semnificația generală a unor preocupări de acest fel, o sferă strict individuală și limitată din punct de vedere istoric și conține premisele unei permanențe. Tocmai datorită acestor semnificații generale, care vizează însăși existența și pe care le prezintă situațiile mitice, au constituit ele o ispită perpetuă în încercarea de a exprima unele probleme generale cu privire la situarea omului în univers și în existență.

Circulația unor teme mitice în istoria literaturilor determină o anumită repetare a situației mitice în diferite opere literare. Astfel situația este reluată fie prin reeditarea elementelor ei epice, fie prin reconstituirea unei atitudini față de evenimente. În acest sens, cercetarea mai recentă a miturilor a adus contribuții demne de menționat. Pornind de la ideea că miturile dețin o *structură permanentă*, Claude Lévy-Strauss, aplicând metoda structurală în antropologie, stabilește existența unor forme invariante în cadrul unor conținuturi diferite, în timp ce pentru cercetarea istorică, metoda structurală constă în a căuta dincolo de *formele variabile* niște *conținuturi recurente*, cu specificarea că în timp ce invariabilitatea ar presupune o necesitate, repetarea ar fi în relație cu

un context de împrejurări care o solicită. În realitate, Claude Lévy-Strauss n-a exclus o anumită perspectivă istorică, ci, dimpotrivă, a considerat-o necesară în orice analiză structurală. Pentru cercetarea mitului în evoluția istorică a literaturilor, este foarte importantă situarea pe poziții istorice, în vederea stabilirii semnificațiilor unei opere mitice. În acest sens, s-ar putea aminti și opinia lui E. Panofski, în favoarea unei sinteze între viziunea structurală și cea istorică (iconologia).

Este incontestabil faptul că în situația mitică figurează câteva elemente constante, considerate *invariante* și pe care le reîntîlnim în opere literare diferite, jalonînd drumul parcurs de mit de-a lungul istoriei literare. Aceste invariante nu presupun o fixitate absolută, în sensul că a fi „același” nu înseamnă și a fi „identic”. Dacă în cadrul mitului lui Oedip situația mitică prezintă trei invariante : paricidul, incestul și autopedepsirea, faptul că ele sînt aceleași și la Sofocle și la Gide sau la Cocteau, nu înseamnă o identitate absolută a situației mitice în tragedia elenă și în drama contemporană. Permanentizarea unor fapte ale situației mitice nu exclude posibilitatea unor modificări în tratarea lor, în atitudinea față de ele sau în semnificația care li se conferă, modificări ce se înscriu în însăși dialectica structurilor mitice. Întrucît situația mitică implică atît elemente epice, constînd din succesiunea unor evenimente, cît și elemente dramatice, acestea presupunînd atitudinea față de fapte, variația în cadrul situației mitice are loc mai frecvent la nivelul elementelor dramatice, vizînd modul de proiectare al întîmplărilor în existența interioară și răsfrîngîndu-se implicit asupra personajului.

Istoria literară ne oferă nenumărate exemple de mituri, care în circulația lor literară mențin în operele generate o situație mitică în care figurează unele invariante, chiar dacă în interpretarea acestei situații apar unele elemente noi. Astfel, mitul Argonauților, în centrul căruia se găsește istoria Medeei, presupune o situație constantă : prezența cuplului Iason-Medeea, unit inițial printr-o puternică iubire care se transformă în ură, în urma trădării și determină răzbunarea. Toate dramele care tratează această temă prezintă câteva invariante în

cadrul situației mitice : destrămarea cuplului Iason-Medeea, ura și răzbunarea Medeei prin crima odioasă săvârșită împotriva propriilor copii. Prelucrările din secolul nostru, despărțite prin mii de ani de apariția mitului și chiar de prima prelucrare literară, de tragedia lui Euripide, păstrează schema mitului. Astfel în *Medée* a lui Anouilh este enunțată schema mitului : „Am plecat pentru că îl iubeam pe Iason, pentru că îl furasem pentru el pe tatăl meu, pentru că mi-am ucis propriul frate pentru el“¹. Onoarea lezată a eroinei generează ura, care rămîne una din invariantele situației mitice : „Sînt Medeea, singură, părăsită în fața acestui car, pe malul acestei mări străine, alungată, umilită, urîță, dar nimic nu este prea greu pentru mine“.²

Caracterul de constanță al situației mitice mai este subliniat și de faptul că miturile fiind considerate în general cunoscute, în versiunile dramatice ulterioare nu se acordă o importanță elementelor care figurează în cadrul situațiilor mitice, ci doar atitudinii față de ele, personajele dînd uneori impresia că interpretează un rol prea bine cunoscut. Astfel, de pildă, în *Medée*, Anouilh acordă surprinzător de puțină importanță unor evenimente cum ar fi chiar actul uciderii propriilor copii de către eroină, pe care nu-l pregătește și nu-l justifică în mod deosebit. Se pare că Anouilh presupune mitul cunoscut și consideră că oricine știe că în drama Medeei sînt uciși copiii. Cunoașterea latentă a modelului, a faptelor, se integrează ca parte constitutivă în piesă, din acest motiv efectul psihologic fiind cu totul diferit. Anouilh utilizează cu abilitate o formă dată, pentru a trata niște probleme care îl interesează și sînt mai apropiate de preocupările sale. În aceste condiții, există în evoluția personajelor o aură de înstrăinare, ele vorbesc oarecum sub imperiul rolului pe care-l îndeplinesc. Știu dinainte ce destin le este rezervat și, în timp ce discută motivele imposibilității de a proceda altfel, cîștigă contur explicarea pe care Anouilh vrea să o dea existenței, ex-

¹ J. Anouilh, *Medée*, p. 372.

² *Ibidem*, p. 365.

plicare fără semnificație de „catharsis“, dar avînd totuși calitatea de a produce o ușurare : „Jason : Zarurile au fost aruncate, de altfel aceste conflicte irezolvabile se dezleagă ca și altele și cineva știe deja, fără-ndoială cum se va sfîrși totul. Nu pot să împiedic nimic. Doar să-mi joc rolul încredințat de totdeauna. Dar ceea ce pot, este să spun totul o dată. Cuvintele nu sînt nimic, dar ele trebuie spuse, totuși. Și dacă va trebui să fiu în seara aceasta printre morții acestei povestiri, vreau să mor purificat de propriile mele cuvinte“¹. Același caracter de constanță a situației mitice este consemnat prin relația din cadrul cuplului Jason-Medeea, care rămîne exemplar pentru două nume unite în dușmănie, prototip pentru numeroase variante de istorii ale femeii abandonate, fapt subliniat de Medeea, în cuvintele adresate lui Creon : „El știe că numele meu și al lui sînt legate împreună pe veacuri. Jason-Medeea nu se mai separă. Alungă-mă, ucidemă, este același lucru. Împreună cu el, fiica ta mă va lua și pe mine, de vrei sau nu, mă accepți împreună cu el“².

Aceleași invariante ale situației mitice sînt prezente și în alte versiuni literare, la Grillparzer, sau în veacul nostru la Hans Henny Jahnn. Deși drama lui Jahnn manifestă o integrare în spiritul și preocupările epocii noastre, prezentînd semne ale influenței psihanalizei și ale legăturii evidente cu expresionismul, se mențin invariantele mitice, crima împotriva propriilor copii, din răzbunare pentru infidelitate : „Căsătoria cu greul / a ascuns-o Medeea / ceea ce a simțit, vrea ea să spună în această clipă / și vrea să spună cum multe fapte au dus la una / cum din toate frămîntările, din plăcere și din lacrimi, din răzbunarea potolită s-a născut o singură faptă“³.

Constanța situației mitice este subliniată și la Jahnn prin impresia că faptele sînt cunoscute, evidentă în textul dramei : „Dacă nu mă iubești pe mine / ci doar pe fiii

¹ J. Anouilh, *op. cit.*, pp. 384—385.

² J. Anouilh, *op. cit.*, p. 372.

³ H. H. Jahnn. *Medea*, Stuttgart, Reclam, 1966, pp. 71—72.

tăi, și nu le vrei / moartea timpurie, gîndește-te la mine"¹.

O asemenea amenințare nu apare în *Medeea* lui Euripide și Jahn o introduce tocmai pentru că socotește faptele ce vor urma bine cunoscute. Cu toată constanța situației mitice, într-o dramă a Medeei, în care uciderea propriilor copii este elementul central, apar în însăși situația mitică elemente noi, care modifică motivarea crimei. Astfel *Medeea* lui Jahn nu își ucide copiii (care sînt mai mari decît fuseseră cei din tragedia lui Euripide) din dorința de a-l lovi pe Jason. Ea își iubește mult mai mult copiii și nu poate să creadă că dragostea superficială a lui Jason pentru fiii săi ar putea justifica o suferință în momentul dispariției. Esența modificării este de factură psihanalitică. *Medeea* nu este în primul rînd mamă, ci iubită, și impulsuri sexuale o determină să acționeze. Își iubește copiii pentru că sînt ai bărbatului pe care îl iubește. În clipa în care se stinge iubirea pentru el, îi ucide și pe copiii care o legau de el. Iată deci că, în pofida constanței situației mitice, variația este posibilă în însăși situația mitică, atunci cînd versiunea mitului aparține unei alte epoci și unei atmosfere spirituale diferite.

Situația mitică implicînd conflicte psihologice tinde în mod firesc spre o rezolvare a acestora. Soluționarea solicită intervenția eroului, care trebuie să găsească o ieșire fericită sau nefericită.

Orice situație mitică presupune și prezența unui erou. Faptul că eroul se impune mai presus, sau dincolo de situația mitică, în contextul căreia apare și se menține în circulația poetică datorită unui simbol mai general pe care-l poartă, explică luarea în considerare a unui „mit al eroului“. În substanțiala cercetare cu privire la circulația temei lui Prometeu în literatura europeană, Raymond Trousson consideră că mitul lui Prometeu este un mit al eroului, întrucît eroul poate fi separat de contextul său dramatic, posedînd el însuși o forță de evocare: „Antigona nu are o existență independentă“ — subliniază Trousson — „pentru a ilustra conflictul etern al

¹ Ibidem, p. 21.

datoriei individuale și al rațiunii de stat, este necesară o situație... Împrejurările o creează pe Antigona : în afara unui anumit climat, ea dispăre. Prometeu este singur, purtând în sine un simbol mai presus de toate situațiile și de toate contingențele. Cine spune Prometeu, se gîndește la libertate, geniu, progres, cunoaștere, revoltă. Polivalența lui îl pune la adăpost de o fixare și îi asigură o totală independență¹.

Chiar dacă în unele cazuri figura eroului se impune și își asigură prin simbolica proprie o anumită autonomie, este oarecum artificială distincția operată, întrucît întotdeauna un mit al situației presupune în același timp prezența unui erou determinat de o anumită situație, iar un mit al eroului presupune, cu toată aparenta autonomie individuală, necesitatea afirmării acestuia în raport cu alții, în raport cu o situație. Dacă mitul lui Prometeu este un mit al eroului, simbol al cunoașterii, simbol al progresului, simbol al revoltei, atît cunoașterea cît și progresul sau revolta presupun o situație, în care sînt implicate și raporturile lui Prometeu cu oamenii sau cu divinitatea. Faptul că nu se poate vorbi despre o autonomie absolută a eroului este ilustrat și de anumite variații care apar în semnificația eroului, în circulația te-meii în literatura universală. Astfel, la Hesiod, Prometeu nu apare încă în ipostaza de binefăcător al omenirii, ci ca unul care, dăruind oamenilor focul, nu le-a adus decît nenorocire, pentru că i-a făcut să nesocotească principiul dreptății și i-a scos astfel din fericita vîrstă de aur. La piosul Eschil, Prometeu nu este celebrat pentru revolta împotriva divinității, pentru că însuși Eschil a crezut în divinitate, ci pentru perspectiva de progres pe care o aduce oamenilor și care nu trebuie să se manifeste împotriva zeilor. Prometeul lui Goethe este strîns legat de problemele care l-au frămîntat pe scriitor și de problemele epocii sale. Tema creatorului, asupra căreia Goethe s-a oprit adesea și a insistat în *Dichtung und Wahrheit* (Poezie și adevăr), precum și teoria geniului din atmo-

¹ Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (Tema lui Prometeu în literatura europeană), Genève, Droz, 1964, p. IV.



sfera curentului *Sturm und Drang*, legată de ideile lui Herder, constituie esența eroului goethean din fragmentul dramatic *Prometheus*, pentru ca mai târziu, într-o odă închinată titanului, Goethe să celebreze și revolta împotriva divinității. În viziunea romantică a lui Shelley, Prometeu se revoltă împotriva religiei și împotriva tiraniei, manifestându-și credința în progresul omenirii, prin intermediul științei și al rațiunii.

Iată, prin urmare, că, dincolo de simbolul general pe care îl exprimă, se manifestă la eroii mitici modificări solicitate de atmosfera și de spiritul epocii în care apar, fapt ce infirmă ideea unei autonomii absolute a eroului mitic, întrucât el nu este niciodată liber de orice relație, nici cu totul în afara unui context de împrejurări determinante. Prometeu este simbolul general al revoltei, al libertății și al progresului, dar, dincolo de această semnificație constantă, eroul se transformă potrivit spiritului epocii în care apare. Polivalența semnificației simbolice a lui Prometeu, în cuprinsul căreia registrul revoltei se găsește pe prim plan și manifestă o relativă constanță, nu trebuie considerată în afara unor modificări ale personajului, care ajung în secolul nostru chiar la un Prometeu depășit de propria sa aventură, copleșit de realizările tehnicii sale, care apar ca niște consecințe condamnabile ale propriului „hybris“, și-i procură un sentiment de neliniște și de angoasă, așa cum se întâmplă într-un eseu al lui Camus *Prométhée aux Enfers* (*Prometeu în infern*) [din vol. *l'Été* (Vara), 1946]. Mitul eroului presupune deci elementul constant al simbolului, care nu este însă în măsură să-i confere o autonomie absolută, întrucât în variația sa istorică, eroul este în mod incontestabil dependent de o situație. Această particularitate a eroului mitic o subliniază și Roger Caillois în *Le Mythe et l'Homme*, tocmai când se referă la distincția între un mit al situației și un mit al eroului: „Individul, de fapt, apare stăpînit de conflicte psihologice, care variază în mod firesc (mai mult sau mai puțin în funcție de natură lor), în funcție de civilizația și de tipul de societate căreia îi aparține“¹.

¹ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 26.

Distincția operată între un mit al eroului și un mit al situației, presupune luarea în considerare a unei deosebiri între erou și situație, acceptarea ideii autonomiei eroului. Situația și eroul nu sînt în realitate concepte autonome și paralele, ci mai degrabă concentrice, eroul integrîndu-se aproape întotdeauna într-o anumită situație. În timp ce situațiile mitice sînt relativ invariabile, exprimînd situații existențiale fundamentale, prin subiect și acțiune, care păstrează în esență momentele desfășurării epice, eroii se modifică, însușindu-și preocupări și probleme ale epocii. Între situație și erou, mai variabil este eroul, întrucît situația presupune fapte integrate în succesiunea epică a acțiunii, iar eroul atitudinii față de evenimentele epice, care implică interiorizare.

Ideea constanței structurilor mitice apare și în interpretarea psihanalitică a miturilor. Carl Gustav Jung stabilește existența a două straturi în inconștient : „Căci trebuie să deosebim un Inconștient individual și un Inconștient non-individual sau supraindividual. Îl desemnăm pe cel din urmă și cu numele de Inconștient colectiv, tocmai pentru că este detașat de Inconștientul individual și dobîndește un caracter cu totul general“¹... pentru a preciza în legătură cu același Inconștient colectiv : „este vorba de manifestarea unor straturi mai profunde ale Inconștientului, în care dormitează imagini ancestrale, aparținînd umanității întregi“². În zona inconștientului colectiv el situează *arhetipurile*, „expresii care reprezintă imagini originare existînd în inconștient“³. Această semnalare a unui sector nonindividual în cadrul inconștientului, care deosebește categoric gîndirea lui Jung de psihanaliza freudiană, a cunoscut unele interpretări deficitare, considerîndu-se că inconștientul colectiv ar reprezenta sufletul grupului sau acțiunea inconștientă întreprinsă de o mulțime și că s-ar substitui activității individuale. Jung sub-

¹ Carl Gustav Jung, *L'inconscient dans la vie psychique normale et anormale (Inconștientul în viața psihică normală și anormală)*, Paris, Payot, 1928, p. 111.

² *Ibidem*, p. 111.

³ C. Gustav Jung, *L'homme à la découverte de son âme (Omul în procesul descoperirii sufletului său)*, Genève, ed. du Mont Blanc, p. 366.

liniază : „Mi se pare că este o neînțelegere fatală atunci când se consideră psihicul uman ca o simplă afacere personală și se interpretează exclusiv din punct de vedere individual”¹. Conținuturile comune ale inconștientului colectiv, acele imagini primordiale pe care Jung le numește arhetipuri, provin din aceeași structură, din aceleași posibilități congenitale de funcționare psihică. Teza despre arhetipuri consideră că reprezentările colective din inconștient au un caracter simbolic și manifestă uluitoare corespondențe cu *imaginile mitice*. Arhetipurile mitice sînt tot niște imagini primordiale, cu calități de reprezentări universale, care există din cele mai vechi timpuri. Există posibilitatea stabilirii unor corespondențe între imaginile mitice și arhetipurile inconștientului colectiv, care servește în mod incontestabil teza caracterului de constanță a structurilor mitice. Însă, în acest sens, care presupune ideea constanței structurilor mitice, nu este implicat mitul poetic, mitul ca operă de artă. Înțelegerea miticului rămîne în acest caz în afara accepțiunii literare și pătrunde într-un strat adînc al conștiinței, care a devenit un obiect special de studiu în psihologia abisală a zilelor noastre. Ideea că miturile constituie, independent de dezvoltarea lor istorică și de existența lor în viitor, o structură a inconștientului colectiv, a deschis fără îndoială noi orizonturi în cercetarea miturilor. Dar un asemenea mod de a pune problema nu trebuie esențializat, și, în cazul abordării miturilor de pe asemenea poziții, este necesară luarea în considerare a cel puțin două aspecte ale sale : pe de o parte, mitul ca realitate sufletească, veșnic prezentă în conștient sau inconștient, la care se referă psihanaliza lui Jung — acesta fiind aspectul atemporal al problemei — și pe de altă parte, istoria conștiinței mitului, istoria a ceea ce spiritul uman a văzut de-a lungul timpului în rudimentele miturilor originare și ale povestirii mitologice. Atît mitul ca arhetip, cît și mitul ca operă de artă trebuiesc raportate la un mit original, care exprimă o realitate ce se poate reconstitui fictiv prin întoarcerea spre treptele cele mai îndepărtate

¹ Carl Gustav Jung, *Psychologie et religion (Psihologie și religie)*, Paris, Buchet/Chastel-Corrèa, 1958, pp. 29—31.

din evoluția conștiinței umane. Tema despre arhetipuri ne oferă din nou prilejul de a constata imposibilitatea considerării miturilor numai din punctul de vedere al constanței lor, și ea este insuficientă în intenția de a stabili particularitățile structurilor mitice în operele literare.

Caracterul de constanță a structurilor mitice este subliniat și de cercetările recente de antropologie structurală, amintite deja. Când Claude Lévy-Strauss precizează că miturile formează structuri permanente, consideră că aceste structuri se raportează atât la trecut cât și la prezent și viitor, fiind în același timp istorice și anistorice, aparținând atât domeniului cuvîntului, cât și aceluia al limbajului. Pornind de la această concepție, Lévy-Strauss susține unitatea structurilor mitice, organizarea lor potrivit legii structurale a mitului într-un tot, care prezintă mitul. „Nu există o versiune autentică față de care toate celelalte să fie copii sau ecouri deformate. Toate versiunile aparțin mitului.”¹ Aceste versiuni se repartizează într-o structură simetrică, ea presupunînd grupuri de relații ale căror permutări reprezintă variantele mitului. Deși această structură este considerată sincro-diacronică, elementele mitului fiind desprinse în secvențe diacronice care pot fi citite sincronice, această interpretare păcătuiește prin absența unei perspective istorice, modificarea evolutivă fiind înlocuită cu repetiția, varietatea în cadrul mitului fiind realizată prin permutări ale unor grupuri de relații care formează schema generală a mitului. Antropologia structurală nu este în măsură să surprindă specificitatea fenomenului literar, exprimată în particularitățile artistice ale diferitelor mituri, accentuînd în primul rînd semnificația unică a mitului.

De altfel, însuși Claude Lévy-Strauss a arătat greutatea de a transpune metoda structuralistă din lingvistică și antropologie în literatură (în *Le cru et le cuit*), tocmai din cauza particularităților fenomenului literar. În timp ce fenomenul lingvistic și cel antropologic se supun unor legi care acționează în mod necesar, faptul literar nu se poate integra într-un sistem de legi verificabile prin experiență, fiind în mai mare măsură supus hazar-

¹ Claude Lévy-Strauss, *op. cit.*, p. 242.

dului și contingenței. Și același Lévy-Strauss, care a susținut că din punct de vedere antropologic formele mitului sînt niște invariante caracterizate prin prezența unui logos comun tuturor manifestărilor sincronice ale unei culturi și ale unei societăți date, a sugerat constanța manifestată la nivelul conținutului unor mituri poetice, conținuturi exprimate printr-un limbaj universal: „Valoarea mitului ca *mit* persistă în pofida celei mai proaste traduceri. Oricît de necunoscută ar fi limba și cultura poporului de care a fost receptat, *un mit este perceput ca mit* de către cititorii lumii întregi. Substanța mitului nu se găsește nici în stil, nici în maniera de povestire, nici în sintaxă, ci în istoria povestită. Mitul este *limbaj*; dar limbaj care lucrează la un nivel foarte elevat și în cadrul căruia sensul ajunge, dacă se poate spune, să se desprindă de fundamentul lingvistic în care a început să circule”¹.

Cercetarea unor versiuni dramatice contemporane ale unor mituri antice, pornind de la teza caracterului de constanță a structurilor mitice trebuie să atribuie acestora în primul rînd statutul de structuri artistice. În acest sens, miturile prezente în creația literară de-a lungul veacurilor prezintă niște invariante, reeditări ale situației mitice, dincolo de care și chiar în cadrul cărora mitul evoluează, însușindu-și semnificații modificate sau noi, apelînd la noi modalități de expresie artistică, determinate de evoluția istorică a societății. Teza caracterului de constanță a structurilor mitice nu poate fi desprinsă prin urmare de istoricitatea aceluiași structuri, aceste două aspecte ale istoriei mitului constituind însăși esența dialecticii circulației miturilor de-a lungul epocilor literare.

Nu vom susține, asemenea metodei structuraliste în cercetarea antropologică a miturilor, că invariantele mitului se manifestă la nivelul unor forme legate de conținuturi variabile, ci vom accepta sugestia metodei istorice în cercetarea literară, în spiritul căreia conținuturile se repetă în circulația miturilor în timp ce formele variază. Pornind de la această modalitate de interpretare, vom

¹ Claude Lévy-Strauss, *op. cit.*, p. 242.

considera că în însăși categoria conținutului operelor mitice, există unele constante, invariante, referitoare cu deosebire la situația mitică și exprimate prin elemente narrative constante, care dobândesc uneori semnificații noi în evoluția istorică, prezente pe de o parte prin atitudinile modificate față de situația mitică, implicând elemente dramatice, sau în modificarea substanțială a semnificației personajului și că, evident, varietatea istorică se exprimă și în forma operei literare. De altfel, dată fiind coexistența necesară în cadrul unei opere literare a conținutului și a formei, care nu sînt categorii autonome, ar fi mai puțin posibilă doar în cadrul formei operei literare o evoluție istorică a unor teme poetice, cu o cunoscută circulație în întreaga istorie a literaturilor. Dialectica structurilor mitice, constanța și varietatea structurii înseși, a făcut aproape imposibilă cercetarea succesivă a constanței și a varietății — ele reprezentînd două aspecte legate între ele ale aceleiași probleme.

B. *Istoricitatea miturilor*

Problema istoricității miturilor este deosebit de complexă. Un prim aspect al acestei probleme îl constituie însuși procesul de evoluție istorică prin care mitul originar, avînd un caracter prin excelență sacru — în măsura în care semnificația religioasă este primordială și domină celelalte semnificații, pe cea socială sau pe cea etică — se desacralizează și pătrunde în artă, transformîndu-se în mit poetic. Istoria mitului poetic este de fapt istoria variațiilor istorice ale structurilor mitice devenite structuri artistice, istoria variațiilor de semnificație și limbaj a unor teme mitice în circulația lor universală — problemă care face parte dintr-un important sector al literaturii comparate, tematologia (Stoffgeschichte). Istoricitatea miturilor este în esență problema prezenței sau a absenței miturilor în diferite epoci literare, problema receptării diferite a miturilor pe diferitele trepte ale istoriei, problema concepției despre mit, din antichitate și pînă astăzi. Schimbarea unor structuri artistice,

schimbarea semnificațiilor mitului, presupune o modificare de viziune filozofică și estetică de pe pozițiile căreia se realizează transpunerile mitice, viziune integrată în contextul spiritual al epocii de revenire la mit.

O cercetare a istoricității temelor mitice beneficiază din plin de rezultatele metodologice ale materialismului istoric, care stabilește relația existentă între artă sau literatură și o realitate social-istorică. În acest spirit, manifestările literare și artistice în general nu sînt considerate o expresie directă a unei realități economice și sociale, nu sînt direct legate de existența socială. În timp ce unele forme ale conștiinței sociale, cum este politica, exprimă mai direct existența socială, altele o exprimă mediat. A privi literatura în raport cu o realitate social-istorică, înseamnă a o considera ca pe o manifestare, care pornind de la un tip de existență socială și situîndu-se într-un context spiritual cu un sistem de teorii filozofice, politice, estetice, juridice și etice proprii, ajunge să stabilească anumite modele abstracte, generalizate, ale structurii operei literare, sau diferite principii ale unui curent sau tendințe literare. Circuitul între spontaneitatea existenței sociale și a trăirilor umane și realizarea artistică a imaginii lor nu este continuu și direct, ci întrerupt, semnificantul este rupt de semnificat, imaginea este o expresie abstractă și generalizată a existenței, fie că este sau nu simbolică. În acest mod de interpretare a raportului existent între creația literară și o anumită realitate, primordială este realitatea care determină configurația creației. Dar faptul literar trebuie considerat și din punctul de vedere al atitudinii societății față de creație și al măsurii în care această atitudine influențează particularitățile operei de artă. În acest sens, utile sînt sugestiile sociologiei literaturii, care, în interpretarea literaturii, ia în considerare trei elemente necesare în cercetarea oricărui fapt literar: autorul, opera și publicul. „Orice fapt literar presupune scriitori, cărți și cititori sau, pentru a vorbi într-o manieră mai generală creatori, opere și un public”.¹

¹ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, (Sociologia literaturii), Paris, PUF, 1968, p. 5.

Primul element al acestei relații, autorul, este determinat de un statut economic, de un statut social și de unul profesional, relația marcînd în acest fel dependența fenomenului literar de o realitate social-istorică. Cît despre al treilea element al relației, publicul, asupra căruia insistă în mod deosebit sociologia literaturii, acesta își are semnificația în orientarea creației literare, atitudinea societății față de creație fiind uneori de cea mai mare importanță în orientarea literaturii.

O preocupare fundamentală a literaturii comparate, tematologia, problema circulației unor teme și motive în evoluția istorică a literaturilor, trebuie să țină în cea mai mare măsură seama de atitudinea societății față de opera literară. Receptarea unor teme și motive literare într-un context istoric și social diferit de acela în care au fost create, presupune în mod necesar o posibilitate de integrare a semnificațiilor temei literare în atmosfera spirituală a noii epoci. Din precizarea lui Albert Memmi, referitoare la cei trei factori prin care sociologia literaturii explică o operă literară, rezultă ideea că receptarea operei participă în egală măsură cu personalitatea autorului și structura operei la destinul acesteia. „Clasificarea Autor — Operă — Public ... corespunde ... cu trei momente reale ale destinului dinamic al obiectului literar ... nu avem a face cu trei domenii, sau chiar cu trei etape separate, ci cu un singur fenomen dinamic pe care căutăm să-l înțelegem cînd în geneza sa, sau în mecanismele structurale, cînd în destinația sa, sau în aventura sa socioistorică”¹. Chiar dacă se subliniază relația de simultaneitate între cei trei factori, în cazul circulației unei teme literare se produce un decalaj între primul și al doilea factor pe de o parte și cel de al treilea pe de alta, condițiile de receptare ale unei teme sau a unui motiv literar într-o epocă literară ulterioară trebuind să prezinte anumite similitudini sau afinități cu cele ale epocii în care opera a fost elaborată, sau să presupună o prețuire a epocii din care provine tema literară. În cazul cir-

¹ Albert Memmi, *Problèmes de la sociologie de la littérature* în *Traité de Sociologie*, (Probleme de sociologia literaturii în *Traité de sociologie*), Paris, PUF, 1963, p. 307.

culației temelor mitice, de cele mai multe ori afinitățile între epoca de elaborare și cea de receptare au fost de natură estetică. Astfel, de exemplu, tratarea unor teme mitice în cadrul neumanismului german se explică prin faptul că receptarea lor se face de pe pozițiile unui ideal estetic asemănător cu acela al artei elene din epoca ei clasică, față de care, în plus, neumanismul a manifestat o deosebită admirație. Idealul neumanist de simplitate nobilă și măreție liniștită („edle Einfalt und stille Grösse“) este înrudit cu idealul de armonie al artei clasice elene, cu măsura, pe care o recomandă spiritul apolinic al artei elene. Particularitățile estetice ale curentului realist, tendința de reflectare a generalului din realitatea imediată, obiectivitatea și impersonalitatea acestei reflectări, sau pozitivismul esteticii naturaliste explică rezistența acestor curente față de temele mitice. Alteori, receptarea unor teme literare se explică prin orientarea personalității unui scriitor, care nu este nici ea străină de atmosfera spirituală și de sensibilitatea scriitorului într-un context spiritual-istoric dat, așa cum este cazul amintit deja al interpretării de către Goethe a figurii lui Prometeu, sau al semnificației pe care Jean-Paul Sartre o atribuie lui Oreste, transformat în *Les mouches* în purtător al unor concepte ale filozofiei existențialismului sartrian, sau chiar al lui Sisif, simbol al existenței absurde în eseu lui Camus.

Sînt și cazuri cînd tratarea unor teme literare de bogată circulație reprezintă doar o convenție literară, la care se face apel în general pentru a spori expresivitatea unei opere literare, temele cunoscute reprezentînd un element de referință stimulatoriu. O asemenea manieră de tratare a unor teme mitice este destul de frecventă în dramaturgia contemporană la scriitori ca Hugo von Hofmannsthal, Eugene O'Neill, Jean Cocteau sau Jean Anouilh.

În toate situațiile amintite, de reluarea unui mit antic într-o operă literară aparținînd altei epoci, fie în situația unor afinități de atmosferă spirituală și de orientare estetică, fie în cazul unor personalități literare care explică prin orientarea lor afectivă sau filozofică apelul la mit, sau în împrejurarea unei tratări estetice a mitului

ca o convenție menită să mărească interesul prezentat de opera literară — este implicat publicul receptor al operei de care scriitorul ține în general seama. Dincolo de situațiile amintite, receptarea unei teme mitice într-o altă epocă literară este susținută și prin modificările apărute în structura versiunii noi a mitului și solicitate în ultimă instanță tot de atmosfera epocii sau de personalitatea complexă a scriitorului.

Circulația istorică a miturilor de-a lungul epocilor literare este cât se poate de persistentă, temele mitice fiind prezente în conștiința literară a numeroase epoci și curente ulterioare. Pentru a utiliza niște disocieri operate de E. R. Curtius¹, în circulația unei teme literare receptarea ei poate să fie imitativă sau productivă, cea imitativă constînd din reluarea aidoama sau aproape aidoama a temei, cum se întîmplă de foarte multe ori în dramele mitice ale lui Hugo von Hofmannsthal, care a dorit, de altfel, să realizeze versiuni noi ale tragediilor lui Sofocle. Atitudinea estetică față de mit presupune în general o receptare imitativă, chiar dacă realizează în esență o distanță de mit și de opera din care se inspiră. Receptarea poate să fie productivă, avînd ca rezultat crearea unei opere literare cu semnificații noi, diferite de cele ale operei originare, cum este cazul cu *Iphigenie* a lui Goethe, sau cu *Les mouches* a lui Sartre, această situație fiind în strînsă legătură cu dorința unei personalități literare de a-și exprima problemele și preocupările. În sfîrșit, receptarea unei teme literare se poate transforma în rezistență declarată față de temă, așa cum se întîmplă cu mitul antic elen, păgîn, în unele manifestări ale romantismului, care proclamă superioritatea miraculosului creștin, teoretizată de Chateaubriand în *Le Génie du christianisme* (*Geniul creștinismului*) și susținută de Vigny, care o ilustrează în poemul *Eloa*, capodoperă a miraculosului creștin, de Lamartine și de Victor Hugo, pentru care *Biblia* oferă sursa cea mai autentică de poezie înaltă. În același sens s-ar putea aminti atitudinea lui

¹ E. R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen-âge latin* (*Literatura europeană și evul mediu latin*), Paris. PUF, 1956, p. 485.

Wagner, care, deși vede în mit „materia ideală a poetului“, întrucât exprimă ceea ce viața are universal și etern, preferându-l istoriei, respinge mitul antic elen în favoarea miturilor germanice.

În legătură cu circulația unor teme mitice în literatura dramatică, trebuie luată în considerare și natura specifică a spectacolului dramatic, care a influențat uneori apelul la mit în dramaturgie. Studiile de sociologie a teatrului, constată unele asemănări între viața socială și practica teatrală, care pot determina într-o oarecare măsură tematica literaturii dramatice¹. Mai precis, asemănările se manifestă între ceremoniile sociale și spectacolul dramatic, prezentînd un paralelism între situația socială și situația dramatică, dar și o deosebire esențială care pornește de la natura spontană, activă a ceremoniei sociale și de la natura mediată, contemplativă a situației dramatice. Delimitarea între teatru și viața socială presupune sublimarea de conflicte reale.

În ceea ce privește spectacolul dramatic cu teme mitice, se constată o evoluție de la o relație directă între viața socială și dramatizările mitice, evidentă în unele manifestări artistice sincretice anterioare tragediei, spre raportul indirect, mediat, între viața socială și reprezentațiile dramatice încă din Grecia secolului al V-lea î.e.n., perioada de înflorire a tragediei elene, care presupune o vădită desacralizare a mitului. Din acest moment, tema mitică dobîndește un regim de temă literară, pe cînd în cadrul comunităților primitive, existența socială colectivă se manifestă în acele dramatizări mitice care sînt confirmări ale existenței individului și ale vieții colective, mai precis ale existenței individului într-o colectivitate, în permanentă confruntare cu lumea înconjurătoare și cu natura de care este dependent și care îi ridică mereu probleme, ce reprezintă în același timp și problemele majore ale existenței sale.

În primul moment de afirmare a mitului în dramaturgie, perioada clasică a literaturii grecești, secolul al

¹ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, (*Sociologia teatrului*), Paris, PUF, 1965.

V-lea î.e.n., mitul se găsește deja în cursul unui proces de evoluție istorică, a parcurs un drum și apare ca o formă desacralizată. De altfel, istoria literară nu a reușit să stabilească formele originare ale unor mituri grecești, care au avut o atât de importantă carieră literară. În momentul în care sînt prelucrate în tragediile secolului al V-lea î.e.n., ele au un trecut, aparținînd unei tradiții literare destul de îndelungate în cadrul căreia cel mai apropiat moment de versiunile dramatice ale lui Eschil, Sofocle și Euripide îl constituie creația homerică. Momentul tragediei grecești nu constituie o preocupare a acestei incursiuni în problema circulației temelor mitice în literatură, decît cu scopul de a determina împrejurările care au favorizat și explică preluarea în diferite epoci literare a unor teme mitice, prezente în tragedia elenă.

Tragedia greacă se naște într-un context social istoric care-i influențează în mare măsură problematica. Secolul al V-lea este o perioadă de incontestabilă strălucire artistică în istoria Greciei antice și chiar dacă de numele lui Pericle este legată și realizarea unui regim politic superior, acela al democrației sclavagiste, nu putem considera această epocă istorică ideală sub aspectul realizării unui climat politico-social de liniște și armonie deplină. Acest climat politic este tulburat mai întîi din exterior, prin invazia persană, care a pus la grea încercare conștiința colectivă a grecilor, în măsura în care ei au intuit eventualitatea unei desființări a lor ca și comunitate politică, etnică și de cultură, și a cărei respingere a dus la o ruptură nu numai în continuitatea istorică, ci și în cea socială, etică și culturală, la o necesitate de eliberare de constrîngerile religioase, morale sau politice tradiționale. O altă tulburare o constituie rivalitatea dintre cetățile-state, care trece de la etapa aparent echilibrată a hegemoniei Atenei, la cea a războiului peloponeziac. Această perioadă frământată și repercusiunile ei asupra conștiinței colective și individuale vor găsi în tragedie posibilitatea exprimării unei tendințe de eliberare de orice constrîngere. „Teatrul grec... de la conturarea lui prin Eschil, face să răbufnească constrîngerile tradiționale, transpune aceste constrîngeri pe scenă, ca element fundamental al unei situații conflictuale și impune spectacolul luptei

omului împotriva necesității, imagine pe care ne-o rezervă existența colectivă a Cetăților-State”¹. Duvignaud stabilește în acest pasaj nu numai relația existentă între societate și spectacolul dramatic, ci subliniază și desacralizarea tragediei grecești, prezentată ca o luptă a omului împotriva necesității, ilustrându-și totodată opinia că o artă nu se înțelege întotdeauna numai prin originile sale, ci și prin aspectul care reprezintă dezvoltarea ei plenară și complexă, așa cum este cazul tragediei lui Eschil, Sofocle și Euripide. În aceste împrejurări, în tragedia elenă se manifestă un tragic de situație, după cum precizează Hegel în *Prelegeri de estetică*, și în natura conflictuală a acestui tragic este implicată divinitatea, considerată de pe pozițiile unei mentalități în transformare, divinitate care în tragedia lui Euripide apare chiar și în ipostaza de convenție, (fără să determine pe planul existenței interioare rezolvarea unor conflicte) sub forma lui „Deus ex machina”. Creată în asemenea condiții, acțiunea dramatică a tragediei elene presupune o situație conflictuală, în cadrul căreia are loc o confruntare ce implică prezența unor forțe cărora omul le este subordonat, destinul și zeii. În opoziție cu acestea se manifestă o tendință de afirmare liberă a omului, dar ea este sortită eșecului la Eschil. El ne oferă imaginea unui Prometeu-victimă într-o etapă în care spiritul religios și elementul tradițional manifestă încă o surprinzătoare vigoare. „Eschil ne furnizează imaginea unei *libertăți negative*, care este reprezentată printr-o ființă vie, pedepsită pentru a fi alterat ordinea lucrurilor, pentru a fi violat sistemul organizat de necesități naturale, transpuse în interdicții religioase și sociale”². O asemănătoare confruntare are loc și în cazul lui Oedip, din tragedia lui Sofocle, a cărui libertate nu se poate manifesta decât în relație; chiar și personajele lui Euripide, cu o existență interioară exprimată cu mai multă hotărâre printr-o dialectică a pasiunilor ce constituie esența tragicului — dispun în ultimă instanță de o libertate limitată în condițiile unei situații conflictuale, în cadrul căreia omul apare de cele mai multe ori în inferioritate.

¹ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 222.

² Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 238.

Tragedia elenă, ca tragedie a unei situații, prezintă adesea în condițiile amintite ale societății grecești din secolul al V-lea î.e.n., o confruntare între o ordine nouă și una veche, arhaică, tradițională, legată de trecutele credințe religioase. Antigona luptă în numele unei etici religioase ce aparține trecutului, împotriva lui Creon, care reprezintă ordinea nouă și morală socială a statului, opusă prejudecăților religioase. Oreste al lui Eschil își îndeplinește misiunea rezervată lui de destin, cu toate ezitățile în fața actului oribil ce trebuie să-l săvârșească. Libertatea lui este anihilată de fatalitate și salvarea lui în urma judecății Areopagului este o expresie concludentă a triumfului noilor rînduiri față de ordinea veche. Chiar dacă la Electra, sau la Oreste din creația lui Euripide, aspirația spre o trăire neconstrînsă a propriilor sentimente și pasiuni este mai arzătoare, și produce mai multă tulburare pe planul vieții interioare, eroii lui Euripide sînt striviți și ei de o necesitate inexorabilă; și în teatrul lui Euripide zeii miturilor, reprezentînd ordinea veche, creează acel obstacol, acea situație-limită pe care eroul tragic nu o poate depăși.

Pornind în general de la tragedia elenă, temele mitice care au circulat în dramaturgia europeană s-au afirmat tot în tragedie, cultivată cu predilecție în epoci de frămîntare și de transformare, epoci de răsturnare a unor valori tradiționale, avînd o atmosferă asemănătoare climatului social și etic al tragediei grecești, climat favorabil naturii conflictuale a tragediei, fie că este vorba de secolul al XVII-lea, fie de secolul nostru. Circulația unor teme mitice în dramaturgia europeană va genera opere a căror sursă mitică este perfect recognoscibilă, dar ele vor manifesta totuși anumite transformări în structura operei literare la nivelul acțiunii dramatice, la nivelul personajului sau al limbajului, fără să infirme teza caracterului de constanță a unor structuri mitice, ci dimpotrivă, confirmîndu-le natura dialectică.

În cea mai mare parte a teatrului antic elen, acțiunea dramatică a tragediei se bazează pe mituri. Faptul că, în momentul apariției tragediei, miturile cunoscuseră deja o importantă circulație și se integraseră în conștiința de cultură a oamenilor vremii, explică și împrejurarea că

tragedia elenă nu este în general o reluare integrală a mitului tradițional, elementele epice ale unei narațiuni mitice nu sînt în general incluse în tragedie, care alege anumite momente de tensiune ale acțiunii mitice și le conferă o semnificație dramatică, prin raportarea omului la situația oferită de mit. *Oedip Rege* al lui Sofocle nu prezintă în acțiunea dramatică nici paricidul, nici incestul, cunoscute din mitul Labdacizilor, și incluse în tragedie prin procedeele tehnicii analitice sau a retrospectivei. Tragicul rezidă în problemele pe care aceste întîmplări le ridică în existența lui Oedip, căutarea adevărului și după aceea autopedepsirea eroului. Dialectica tragică presupune o răsturnare a dorinței de eliberare în prăbușire tragică. Relația dintre mit și tragedie va fi în general aceeași și în operele dramatice de mai tîrziu care recurg la teme mitice, întrucît izvorul lor literar îl constituie tragedia elenă și mai puțin mitul, pentru că se bazează tot pe o tradiție literară cunoscută, mitologia elenă fiind oarecum încorporată în patrimoniul de cultură european și pentru că problematizarea existenței pe marginea unor situații mitice a putut fi mereu adusă în actualitate. Dramele mitice din literatura europeană vor menține în acțiunea dramatică anumite constante ale situației mitice, chiar dacă le vor mai adăuga semnificații izvorîte din noul climat spiritual, cum ar fi bunăoară tratarea de pe pozițiile psihanalizei a incestului de care s-a făcut vinovat Oedip.

Tragedia elenă a creat în general un personaj dependent de o situație, de condițiile în care se afirmă libertatea lui, determinată întotdeauna din punct de vedere obiectiv, sau o „libertate negativă” cum se exprimă Duvignaud. Dramele mitice din epocile ulterioare vor realiza adesea modificări de semnificație la nivelul personajului, explicabile prin faptul că, întrucît personajul este legat de o situație mitică față de care este necesară o atitudine, integrarea personajului în situația mitică va comporta o modificare de atitudine, determinată în ultimă instanță de același climat spiritual al epocii reluării mitului, de o viziune nouă asupra existenței sau de o anumită orientare a personalității creatorului. O asemenea modificare este realizată ori de cîte ori este vorba despre

o receptare creatoare a izvoarelor mitice, ca în cazul piesei *Iphigenie* a lui Goethe, care devine expresia idealului estetic al neumanismului german, al lui Prometeu din creația lui Shelley, conceput în spiritul revoltei romantice, al lui Oreste din drama lui Sartre, erou al libertății ontologice, dar și al responsabilității și al angajării, sau al lui Oedip din viziunea lui Radu Stanca, purtător al libertății absolute, împotriva oricărei ordini superioare, în opoziție cu eroul tradițional, a cărui libertate era întotdeauna o libertate în relație, o libertate determinată.

Limbajul tragediei antice este un limbaj simbolic, aparținând unui moment din evoluția miturilor în care avusese deja loc detașarea de mit, obiectivarea miturilor și renunțarea la o exprimare directă a realității trăite, într-un limbaj direct, în favoarea unui limbaj simbolic, care presupune o reprezentare mediată a lumii și a existenței. Versiunile dramatice ulterioare vor menține limbajul simbolic cu excepția unor opere din dramaturgia contemporană, în care se va realiza o a doua distanțare, în sensul unei tratări ironice a limbajului mitic, prin introducerea unor forme de limbaj cotidian și familiar, anacronic și cu totul diferit de solemnitatea limbajului simbolic al tragediei mitice.

Cercetarea istoricității structurilor mitice în evoluția dramaturgiei europene ar trebui să țină seama de două atitudini fundamentale, manifestate de epocile ulterioare față de antichitatea elenă și de care depinde atât circulația temelor mitice de-a lungul epocilor literare, cât și modificările de semnificație și limbaj survenite în istoria dramelor mitice.

O primă atitudine este cea clasicistă ; ea aparține în general epocilor care, manifestând o deosebită admirație față de antichitatea elenă și-au însușit idealurile ei estetice și uneori și anumite modalități ale atitudinii etice, determinate de umanismul artei elene, în timp ce o altă atitudine corespunde unei interpretări noi a tragediei elene în viziunea lui Nietzsche. Chiar dacă aceste două atitudini nu reușesc să ne ofere o explicație completă a prezenței dramelor mitice în alte epoci literare, chiar dacă, dincolo de un ideal estetic inspirat din antichitate și dincolo de revenirea la mitul tragic în spiritul viziunii nietzscheene,

putem găsi și alte justificări ale unor teme mitice, menționarea acestor două modalități de receptare a mitului este esențială.

Antichitatea elenă va intra în sfera artistică a unor epoci ulterioare care au fost unanim recunoscute drept epoci clasice, datorită receptării unor idealuri estetice, precum și a unor modele de creație în diferite genuri și specii literare. În acest sens, istoria literară a considerat drept clasice, într-un consens aproape unanim, acele epoci la care Voltaire — ca unul ce a rămas fidel principiilor esteticii clasicismului (în pofida ideilor sale antitraditionale în alte domenii) — se referă în introducerea la cunoscuta sa lucrare istorică, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* și anume : secolul lui Pericle, secolul lui August în literatura latină, Renașterea și secolul lui Ludovic al XIV-lea¹, la care trebuie să mai adăugăm și perioada neumanismului german, reprezentată în primul rînd de Goethe și de Schiller. Aceste epoci au fost preocupate de realizarea unui ideal estetic de armonie și echilibru, armonie între idei ca individualitate spirituală și formă ca realitate concretă sensibilă, precum și a unui ideal etic care se concretizează în personalitatea liberă, formată complex în spiritul noțiunii de „paideia”. Au greșit aceia care au atribuit întregii culturi grecești acest ideal, care aparține de fapt epocii clasice și pe care Friedrich Nietzsche îl va considera inoperant în explicarea tragediei elene. Între epocile clasice, clasicismul francez din secolul al XVII-lea și neumanismul german din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea sînt acelea care au revenit la tragedia bazată pe mit. Evul Mediu și Renașterea reprezintă epoci prea puțin importante în circuitul unor teme mitice în dramaturgie. În măsura în care am afirmat că receptării i se poate substitui rezistența sau refuzul unor teme literare, Evul Mediu a manifestat o oarecare rezistență față de mitologie, Renașterea însă, ca epocă a cărei esență estetică constă în reîntoarcerea la antichitate, nu a respins inspirația mitică, dar nu a realizat în dramaturgie opere valoroase pe baza unor teme mitice.

¹ Voltaire, *Siècle de Louis XIV* (*Secolul lui Ludovic al XIV-lea*), f.a., Paris, Hachette, pp. 1—4.

Absența dramei mitice din literatura Evului Mediu își are fără-ndoială explicația în incompatibilitatea artei medievale, dominate de spiritul religios, cu estetica antichității și cu mitul păgîn.

Admirația pentru Antichitate, studiul erudit al Antichității, adeziunea la idealurile umaniste ale clasicismului antic, sînt particularități definitorii ale epocii Renașterii. Teme antice, provenind din literatura greacă sau latină, apar din abundență în epoca a cărei configurație spiritual-artistică se conturează în relația cu antichitatea. În epoca Renașterii, receptarea antichității fiind o particularitate estetică, nu se mai semnalează în general rezervă sau rezistență față de temele antice, receptarea fiind atît imitativă cît și creatoare.

Cu toate acestea, epoca Renașterii n-a creat lucrări dramatice importante inspirate din mituri elene; nici *La favola d'Orfeo* a lui Poliziano nu reprezintă o prea mare contribuție la evoluția dramaturgiei sau la cristalizarea formelor cu adevărat deosebite, pe care le va realiza Renașterea în istoria genului. Nici *Sofonisba* scrisă în 1524 de Gian Giorgio Trissino, una din puținele tragedii ale Renașterii, nu tratează o temă mitică, ci se inspiră din istoria unei regine africane, fiind legată de tragedia mitică doar prin văditele influențe din *Antigona* lui Sofocle și *Alcesta* lui Euripide.

Dacă tratarea unor teme mitice nu este o particularitate specifică în creația lui Shakespeare, cu toată abundența unor elemente antice în opera dramaturgului, *The Famous Histories of Troilus and Cresseid* (*Troilus și Cressida*), reprezintă un moment interesant în evoluția temelor mitice în dramaturgie, moment care anticipează într-o oarecare măsură reluarea mitului în dramaturgia contemporană. Apare aici pentru prima dată o distanțare ironică de mit, pe care o semnalează și Ion Zamfirescu, în *Istoria universală a teatrului*: „Măreția clasică din poemul homeric e transformată aici în joc și persiflare. Războiul Troiei e tratat într-o lumină minimalizantă, fie ca o sacrificare inutilă de vieți omenești, fie ca o expediție nesperioasă, de carton, cu momente în care cele două tabere în luptă își fac reciproc amabilități convenționale, toate ridicole. Caracterele personajelor apar cu îngroșări

de caricatură“¹. De fapt, piesa lui Shakespeare manifestă o vădită tendință antierică în prezentarea unor eroi ai războiului troian, Ahile, Agamemnon sau Ajax; apare în tratarea mitului anacronismul, atunci când războinicii din vechea cetate a Ilionului se prezintă asemenea unor cavaleri medievali. „Arta lui Shakespeare se adîncește în visul cavalerismului, în cadrul iubirii și al onoarei din societățile tradiționale. În *The famous Histories of Troylus and Cresseid*, troieni și greci își aruncă provocări ca pentru un turnir, iubiții sînt despărțiți prin legile onoarei militare și Hector se comportă ca un cavaler creștin“². O asemenea tratare distanțată și cu nuanțe parodice a mitului, semnifică în opera lui Shakespeare conștiința degradării unor valori tradiționale — începînd de la eroism și pînă la iubire — care se înscrie pe linia gîndirii sceptice și oarecum deziluzionate a unui Shakespeare care trăiește momentul de criză a umanismului. Tocmai această surprinzătoare atitudine a lui Shakespeare față de mit, această detașare, această deziluzie care se cristalizează într-o viziune amară asupra existenței este pentru Jan Kott o dovadă în plus în demonstrarea contemporaneității lui Shakespeare: „În *The famous Histories of Troylus and Cresseid*, de la prima pînă la ultima scenă se desfășoară, întreruptă de o bufonerie continuă, o mare dispută privind sensul și prețul războiului, privind existența și prețul iubirii. Am mai putea s-o denumim și altfel: disputa privind existența ordinii morale într-o lume crudă și de neînțeles“³. Această sceptică viziune asupra ordinii morale, care nu mai poate fi salvată, anulează posibilitatea tragicului și în locul lui își face loc o categorie estetică prin care adesea Shakespeare se apropie de atmosfera specifică a teatrului absurdului — dintr-o epocă a relativizării valorilor — grotescul, despre care același Jan Kott afirmă că „este mai nemilos decît tragedia“⁴, aducînd de fapt aici unul din cele mai convingătoare argu-

¹ Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, vol. III, București, ELU, 1968, p. 135.

² J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 289.

³ Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, București, ELU, 1969, p. 78.

⁴ *Ibidem*, p. 83.

mente în favoarea vitalității și a actualității teatrului shakespearian.

Clasicismul francez, cu deosebire prin Racine și neoumanismul german, prin Goethe, au constituit momente semnificative în istoria circulației temelor mitice în dramaturgie și au oferit sugestii importante chiar și unor creatori de drame mitice din epoca noastră, dacă ne gândim la relația ce s-ar putea stabili între un Gerhard Hauptmann și unele elemente ale esteticii umaniste și la măsura în care Giraudoux, un cunoscător și un admirator al lui Racine, a pornit pe urmele acestuia în tratarea unor teme mitice.

Antichitatea reprezintă modelul prin excelență al literaturii clasicismului francez, legiferat de Boileau în *L'art poétique* (Arta poetică) și cultivat de toți marii reprezentanți ai acestei epoci, pînă cînd disputa în jurul oportunității sau inoportunității acestui model, celebra *Querelle des Anciens et des Modernes*, va consemna inoportunitatea apelului permanent la antici și necesitatea apropierii de contemporaneitate, marcînd totodată și sfîrșitul curentului clasicist în Franța. Admirația pentru Antichitate nu presupune o receptare imitativă și necreatoare a temelor antice; intervenția rațiunii presupune o verificare a autorității tragediei clasice, ea nu se situează la nivelul unei imitații servile, care i-ar minimaliza valoarea, ci își însușește probleme etice și psihologice specifice atmosferei spirituale din Franța veacului al XVII-lea.

Dialectica tragică în tragedia lui Racine este o dialectică a pasiunii, tratată în spiritul unei viziuni specifice epocii preocupată de surprinderea unor elemente esențiale și universale ale naturii umane. Temele mitice nu sînt în teatrul lui Racine un prilej de revenire la sacru. Ele sînt un prilej de abordare a unei problematice proprii, aceea a pasiunii, a cărei prezență se explică în primul rînd prin formația jansenistă a lui Racine, prin propria sa natură, și firește prin atmosfera spirituală a epocii.

Neoumanismul german a fost cît se poate de favorabil receptării antichității, pe care a inclus-o în idealurile sale estetice și etice. În acest sens, în scrierea din 1755, intitulată *Gedanken über die Nachahmung der griechischen*

Werke in der Malerei und Bildhauerei (Idei asupra imitației operelor grecești în pictură și sculptură), Winckelmann face precizări semnificative în legătură cu dezvoltarea poeziei și a artei germane în general : „Singura cale pe care noi am putea deveni mari, inimitabili, este de fapt imitația anticilor... în special a grecilor...”. Recomandând întoarcerea spre modelele antice, același Winckelmann stabilește în opera amintită și particularitățile idealului estetic al clasicismului : „Trăsătura caracteristică generală și în același timp excepțională a capodoperelor grecești este în ultimă instanță o simplitate nobilă și o măreție liniștită, realizată atât în conținut cât și în formă”¹ („eine edle Einfalt und eine stille Grösse, sowohl in der Stellung als auch im Ausdrücke”). Îndemnul lui Winckelmann reprezintă poate o atitudine formală, dar realizarea acestui îndemn va duce la cristalizarea și formularea unui nou ideal estetic și etic în creația lui Goethe și Schiller. Dacă clasicismul german nu a imitat în mod servil literatura antică, în sensul preluării întocmai a unor teme și modele, a fost în orice caz preocupat de realizarea idealului estetic de armonie și echilibru al clasicismului. Receptarea unor elemente antice în concepția estetică și în literatura clasicismului german necesită și mențiunea că, spre deosebire de clasicismul francez, care și-a însușit doar idealul estetic al antichității, nu și umanismul antic, clasicismul german este o epocă de umanism. Acest nou umanism preocupat în cea mai înaltă măsură de ideea formării și a educării omului, „Menschenbildung”, formulează un ideal de umanitate, îndreptat spre o etică absolută, care, fuzionând cu idealul estetic se va concretiza în conceptul de „schöne Seele”, exprimat în *Iphigenie* a lui Goethe.

Orientarea estetică și etică a clasicismului german și-a găsit o expresie teoretică în scrierea lui Schiller din 1793 *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (Asupra educației estetice a omului)*, în care se simte influența lui Kant. Acesta i-a sugerat lui Schiller includerea eti-

¹ Apud Glaser, Lehmann, Lubos, *Wege der deutschen Literatur (Căile literaturii germane)*, Frankfurt, Ullstein Verlag, 1967, p. 131.

cului în estetic, asociație pe care Kant o realizează în *Kritik der Urteilskraft* (*Critica puterii de judecată*), scriere în care apare ideea că „aparența frumoasă” ascunde și o altă valoare, care produce spiritelor înalte o reală delectare, valoare pe care o stabilește formularea „frumosul este un simbol al moralității...” Apropierea între aceste două concepte, frumos și moralitate, se realizează pe planul unei eficiențe analoage, amîndouă avînd calitatea de a produce o satisfacție imediată, dezinteresată și universală, de a afirma implicit libertatea ființei noastre, exprimată în puterea ei de a se situa în acord cu sine însăși.

Opera cea mai semnificativă pentru circulația temelor mitice în neumanismul german, dar și pentru posibilitățile de revitalizare a mitului prin integrarea lui într-o nouă atmosferă spirituală și totodată pentru expunerea idealului estetic-etic al neumanismului este *Iphigenie auf Tauris* (*Ifigenia în Taurida*) (1787). Ifigenia lui Goethe este întruchiparea cea mai evidentă a conceptului neoumanist de „schöne Seele”. Pornind de la tragedia lui Euripide, Goethe a modificat fundamental personajul central, menținînd momentele acțiunii dramatice. Față de Ifigenia lui Euripide, care reprezintă o eroină barbară, într-o lume barbară, slujind într-un templu al sacrificiului uman, Ifigenia lui Goethe este o eroină umanizată, într-o lume umanizată, care prin prezența și influența ei, transformă pînă și pe intransigentul Thoas, rege în Taurida, care ajunge să consimtă la anularea obiceiului barbar al sacrificării unor oameni pe altarul zeiței. Într-o asemenea lume, din care a fost exclusă minciuna și barbaria, în care bunătatea, adevărul și umanitatea triumfă, Ifigenia reușește să-i salveze pe Oreste și pe Pylade numai prin dezvăluirea adevărului intențiilor sale. Acestea găsesc ecou într-o lume a umanității și în sufletul unui Thoas substanțial modificat. Dacă situația mitică se păstrează, cu excepția finalului, care la Euripide presupune o soluție prin intervenția zeiței Atena, în timp ce la Goethe soluția este dată de caracterul Ifigeniei, atmosfera este diferită, apelul la mit reprezentînd pentru Goethe posibilitatea umanizării mitului și în această situație,

transpunerea determinismului exterior, a fatalității antice, în existența interioară a eroilor.

Pentru evoluția temelor mitice în creația dramatică, romantismul nu reprezintă o etapă semnificativă, deși în esență romantismul a manifestat un interes cu totul deosebit pentru mit și a încercat să reediteze o mitologie poetică, pe care nu o va identifica neapărat cu mitologia elenă, ci o va apropia de izvorul legendelor naționale. Dacă în epocile clasiciste, apelul la mit, mai precis la mitul antic, devine un element programatic, aparținând unei estetici care își ia din antichitate atât principiile cât și modelele, romantismul a făcut apel la o mitologie creștină și la legende naționale ca deținătoare ale unor imagini concrete, exprimând idei generale, cu o valoare simbolică.

Excelând prin bogăția și varietatea tendințelor și a curentelor literare, veacul al XIX-lea a manifestat un interes aproape permanent pentru mit, chiar dacă în cadrul acestui interes se manifestă nuanțe diferite, de la entuziasmul succesiv pentru mitologia elenă și mitologia creștină, prezent în literatura germană, și pînă la apatia totală față de orice mitologie, manifestată de curentele literare care pornesc de la o filozofie pozitivistă, realismul și naturalismul, de la distanța rece de mit, într-o poezie pe care parnasienii au vrut-o mai impasibilă și mai impersonală decît a fost în realitate și pînă la încercarea lui Richard Wagner de a revitaliza literatura, prin apelul la o mitologie națională.

Pornind de la romantism, Wagner, care se consideră „ultimul romantic“, va propune pentru salvarea poeziei dramatice — în condițiile afirmării din ce în ce mai insistente a romanului — „o reîntoarcere la mituri“, nu însă către miturile creștinismului, pe care el le învinuiește de a fi „dezrădăcinat popoarele moderne din torentul natural al intuițiilor lor despre lume“¹. Preferința lui Wagner este evidentă cînd amintește de miturile popoarelor germanice, care, întocmai ca și cele grecești, dezvoltă din intuiții ale naturii figurile zeilor și eroilor săi.

¹ Tudor Vianu, *Filosofie și poezie*, București, EER, 1971, p. 59.

Mitologia wagneriană și-a găsit o excelentă argumentare teoretică la Friedrich Nietzsche, cu deosebire în cunoscuta sa scriere apărută în 1872, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*Nașterea tragediei din spiritul muzicii*), studiu despre originea tragediei, dar în același timp apologie a muzicii wagneriene, scrisă într-o perioadă în care Wagner și Nietzsche erau legați printr-o puternică prietenie și prin admirația deosebită a gânditorului pentru compozitor. Această lucrare de un deosebit răsunet, nu este doar o nouă interpretare a tragediei elene, ci reprezintă și o nouă modalitate de abordare a artei elene, opuse atitudinii tradiționale, consacrate cu deosebire prin contribuția lui Winckelmann și a lui Goethe și Schiller.

În *Die Geburt der Tragödie...*, Nietzsche respinge opinia conform căreia arta elenă ar fi expresia unei armonii senine și liniștite și scoate la iveală un fond pesimist și frământat al acesteia. Înaintea lui, Hegel se referise la un fundal întunecat al seninătății elenice și la o dualitate din care a rezultat tragedia elenă. Această dualitate apare la Nietzsche sub forma opoziției apolinic-dionisiac, între lumea de vis și de lumină dominată de echilibrul și seninătatea lui Apollo și lumea întunecată, de beție și de frământare a lui Dionysos. Această opoziție este interpretată de Nietzsche pe plan estetic, apolonicul reprezentând în acest sens tendința de a visa lumea, de a o umaniza, îmbrăcînd-o în forme frumoase („apolonicul... această măsură, această ușurință liberă a emoțiilor celor mai violente, această înțelepciune senină a zeului formei“) ¹, iar dionisiacul, tendința unei confundări în lume, a unei participări prin pierderea extatică a personalității în cosmos, prin beție („...se trezește exaltarea dionisiacă, antrenîndu-l în creșterea ei pe individul subiectiv pînă la a-l distruge într-o completă uitare de sine“) ². Apolonicul exprimă individualitatea armonioasă și clară, care dispune în cel mai înalt grad de simțul măsurii, dionisiacul reprezintă gustul morții și al tragicului. Apolonicul cores-

¹ Friedrich Nietzsche, *L'origine de la tragédie* (*Nașterea tragediei*) Paris, Mercure de France, 1923, p. 29.

² *Ibidem*, p. 31.

punde elementului rațional, dionisiacul presupune participarea unor forțe iraționale. Tragedia elenă rezultă, pentru Nietzsche, din unirea acestor două tendințe antitetice. Elementul ei dionisiac este solicitat de fondul de frământare al unei epoci de tranziție, care încearcă să înlocuiască prin forme noi constrângerile unui trecut depășit: după cum subliniază Duvignaud, „a vorbi despre teatrul grec înseamnă a vorbi despre invenția poetică a unor situații concrete, în care se exprimă transpus conflictul între aspirația spre libertate și constrângerile care o oprimă”¹. Sentimentul dionisiac este exprimat în imagini apolinice, printr-o acțiune ale cărei evenimente se înlănțuiesc, având o logică și o finalitate estetică. Există în concepția de viață a vechilor greci un anumit pesimism, care explică și justifică aspirația spre frumos, exprimată de spiritul apolinic, prezent mai ales în arta plastică. Arta dionisiacă este muzica, ea simbolizând lumea existenței propriu-zise, lume de dincolo de forme și de aparențe. Wagner, a cărui creație reprezintă o reeditare a mitului germanic în muzică, a realizat o reînviere a dionisiacului la care renunțaseră Winkelmann și Goethe, considerând antichitatea elenă echilibru, armonie și seninătate. Tocmai această reînviere a dionisiacului ridică problema tragediei și chiar pe a mitului. Această formulă estetică nietzscheană este în același timp și o soluție într-un moment de criză în gândirea lui Nietzsche. O primă manifestare a pesimismului, rezultat al influenței schopenhaueriene, găsește pentru un moment o soluție în eliberarea prin artă, în întoarcerea la esența intimă a voinței și a lumii, prin participarea dionisiacă la armonia esențială a lucrurilor. O asemenea formulă realizează tocmai wagnerismul. Dar soluția este doar momentană. Artistul care a regăsit inspirația dionisiacă și a reînviat atmosfera tragediei elene îl va dezamăgi, și Nietzsche constată că Wagner n-a reușit să creeze un mit cu adevărat germanic, din dorința de conciliere a spiritului păgîn cu cel creștin, atunci când în *Parzifal* se apropie atât de evident de mitul creștin. Există și alte puncte care îi separă: Wagner văzuse în muzică un mijloc, în dramă

¹ J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 225.

un scop; Nietzsche însă vede în dramă mijlocul și în muzică scopul. Dacă Wagner a demonstrat necesitatea muzicii pornind din esența mitului, Nietzsche a arătat că mitul trebuie să izvorască în mod necesar din muzică. Muzica dionisiacă poate genera mit. Renașterea tragediei urmează a fi înfăptuită. Nu frumusețea elenă, armonia și seninătatea artei elene sînt demne de atenție în opinia lui Nietzsche, ci mitul tragic pe care îl vede reactualizat. Grație afirmării sentimentului tragic, această opinie a lui Nietzsche deschide o problemă care domină întreg veacul al XX-lea, aceea a locului tragediei și mitului în arta veacului nostru. De fapt, Nietzsche, oferind o nouă explicație genezei tragediei și o nouă interpretare a antichității elene, a influențat mai puțin pe creatorii de drame din secolul nostru. Mai mare a fost răsunetul răsturnării unei concepții tradiționale (la care aderă în același timp și prietenul său, elenistul Erwin Rhode). Tratarea unor teme mitice în dramaturgia secolului al XX-lea nu pornește în general de la interpretarea nietzscheană a tragediei elene, dar întreaga literatură și atmosfera spirituală a veacului nostru poartă evidente semne ale atingerii cu spiritul nietzschean.

Circulația istorică a temelor mitice în operele literare care s-au succedat din antichitate și pînă astăzi, este fără îndoială o problemă de receptare a mitului antic pe diferite trepte ale evoluției istorice, receptare dependentă de contextul spiritual artistic al noii epoci și favorizată de cultivarea unui ideal estetic clasic. Explicarea regimului preferențial al temelor mitice în circulația literară implică mai mulți factori, între care o greutate deosebită are caracterul de universalitate al situațiilor cuprinse de mit, în măsura în care presupune o confruntare între om și existență și o atitudine fundamentală a lui față de problemele ridicate de universul înconjurător. Pe de altă parte, circulația bogată a mitului elen în literatură este favorizată de prestigiul literaturii elene în evoluția ulterioară a literaturilor europene și de prețuirea aproape fără rezerve de care s-a bucurat tragedia elenă, care a fost o tragedie prin excelență mitică.

Tragedia elenă s-a impus independent și dincolo de mit, prin universalitatea semnificațiilor, prin profunzimea conflictelor, prin armonia construcțiilor, care la rîndul lor au impus mitul și i-au deschis o perspectivă atît de largă în istoria literaturilor.

MODALITĂȚI ALE MITULUI ÎN DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ

Mitul antic elen a pătruns cu o surprinzătoare frecvență în dramaturgia contemporană, într-un număr impresionant de lucrări dramatice, printre care unele rămân la nivelul manifestărilor de epigonism literar, altele sînt creații autentice, atestînd vitalitatea temelor literare, cu condiția de a fi interpretate în spiritul noilor epoci. Expresivitatea lor estetică se datorează adaptării adevărilor esențiale și permanente ale existenței umane la formele de gîndire și de sensibilitate ale omului contemporan. Printre asemenea opere cităm *Electra* lui Giraudoux, trilogia lui O'Neill, *Mourning becomes Electra* (*Din jale se-ntrupează Electra*), drama *Les mouches* (*Muștele*) a lui Sartre, reactualizare a mitului lui Oreste sau piesa *Oedip salvat* a lui Radu Stanca, viziune desacralizată și contemporană asupra regelui teban.

Prezența dramelor mitice în literatura contemporană se poate explica în funcție de relația autor-operă-public, relație care exprimă în cea mai mare măsură „destinul dinamic al unui obiect literar”¹. Aprecierea trebuie să țină seama de personalitatea creatorului, de contextul spiritual și ideologic, de valoarea operei realizate care, dincolo de valențele extraestetice — de semnificațiile social-filozofice noi, sau de o nouă perspectivă psihologică și o nouă sursă de cunoaștere — trebuie să își afirme origi-

¹ Albert Memmi, *op. cit.*, p. 307.

nalitatea. Pentru ca vechile idei să se poată adresa spectatorului contemporan, ele trebuie însoțite de emoții noi, în funcție de o finalitate strict estetică. Opinia cititorilor sau a spectatorilor epocii noastre contribuie nu numai la succesul operelor finite, ci influențează și geneza lor, în cazul dramelor de inspirație mitică manifestându-se preferința pentru anumite teme, în detrimentul altora. Aceste relații complexe, hotărâtoare pentru destinul unei opere, sînt condiționate de momentul istoric, social și spiritual al apariției lor.

În ce măsură atmosfera spirituală a vremii noastre a favorizat prelucrarea temelor mitice? Răspunsul este dificil din mai multe motive. Atmosfera spirituală a veacului nostru nu prezintă particularități constante, care să o definească în afara oricărui echivoc. Există în veacul acesta o extremă varietate de curenți și tendințe ideologice, filozofice și estetice, de foarte multe ori contradictorii, care au influențat dezvoltarea artei. Este necesară doar menționarea tendințelor spirituale favorabile revenirii temelor mitice în creația dramatică. Printre acestea semnalăm așa zisa „criză a rațiunii” proclamată din primele decenii ale veacului nostru, strîns legată de procesul de relativizare a valorilor spirituale și etice din cadrul societății burgheze.

Încă de la începutul secolului au apărut numeroși profeți ai declinului culturii occidentale. Acest fapt nu este întîmplător ci are rădăcini social-istorice foarte clare. Vestind relativitatea tuturor formelor de cultură, propunînd soluții „disperate” care și-au găsit materializarea tragică peste cîteva decenii, acești profeți — foarte îngăduitori cu propriile lor teoretizări — nu erau de loc dispuși să le relativizeze. Dimpotrivă căutau să găsească rațiunile obiective ale stării lor de derută, incriminînd progresele realizate de știință și de tehnică în ultimele secole. După Oswald Spengler, orice cultură decade, transformîndu-se în civilizație. Interesul acordat producerii de valori materiale este semnul ruperii legăturilor organice ale comunităților omenești de sfera vieții spirituale. De la Spengler pînă la Berdiaev, teoreticienii apocalipsului au socotit că dialogul dintre om și mașină se desfășoară întotdeauna în dauna omului. Funcția gnoseo-

logică a rațiunii și funcția ei praxiologică nu au fost clar diferențiate; după Spengler, orice civilizație se caracterizează prin predominarea funcției praxiologice, în timp ce în culturile organice precumpănesc valorile spirituale (religia, miturile, arta) și modurile de gândire simbolică. Opoziția artificială instituită de Spengler între cultură și civilizație și-a găsit un corolar în opoziția observată de Ludwig Klages între spirit și suflet (*Der Geist als Widersacher der Seele*). Filozoful vitalist va face apologia trăirilor originare, aparținând domeniului sufletului, situație la antipodul tendințelor de abstractizare și schematizare a spiritului. În conformitate cu această teză, el își va dezvolta apologia culturilor primitive, a ceea ce denumea „vîrsta pelasgică” a umanității. Desigur, acești gânditori au căutat să-și creeze o tradiție, numind printr-o interpretare abuzivă printre precursorii lor mari gânditori cu totul străini de o asemenea orientare (Kant) sau alții, responsabili doar parțial de excesele urmașilor (Schopenhauer, Nietzsche). Marii adversari sînt, bine înțeles, Hegel, vinovat de a fi raționalizat procesul devenirii istorice și Karl Marx, analistul necruțător al tuturor formelor de iluzionări sau de mistificări spirituale ale realității. Printre cei anexați pe nedrept se află Immanuel Kant. Deși agnostică, filozofia lui Kant este unul din marile monumente ale gândirii raționaliste. Imposibilitatea de a cunoaște lucrul în sine („numenul”) nu deschidea, în viziunea lui Kant, posibilitatea unei pătrunderi iraționale în esența lucrurilor. Procedînd la o regretabilă răstălmăcire a ideilor kantiene, Schopenhauer va așeza în dosul realităților fenomenale o lume de impulsuri oarbe, botezată fără nici o acoperire cu termenul de voință. Schopenhauer va exercita o influență incontestabilă asupra psihanalizei, chiar dacă Freud — dornic să apere caracterul științific al tezelor sale — nu l-a socotit un precursor. Se poate spune despre Schopenhauer, gânditor dominat de complexe și resentimentele sale (în deosebi față de marii gânditori idealști post-kantieni, Fichte, Schelling și Hegel) că este el însuși un caz potrivit pentru a fi psihanalizat. Și gândirea hindusă, și Platon și Kant au fost grav răstălmăciți în opera sa. Prin influența exercitată asupra lui Nietzsche, în perioada lui

de formație, (influență de care mai târziu autorul lui Zarathustra se va scutura cu repulsie) el i-a transmis interpretările sale eronate asupra filozofiei lui Kant. Filolog de mare competență, Nietzsche nu s-a lăsat mistificat în ceea ce privește filozofia platoniană. În privința lui Kant mistificarea a reușit. Astfel, s-a constituit imaginea falsă a unui Kant, părinte al iraționalismului, confirmându-se în felul acesta, teza marxistă că orice agnosticism lasă o poartă deschisă pentru infiltrarea iraționalului în gândirea filozofică. Discutarea diverselor moduri de gândire filozofică ale veacului trecut depășind aria acestei cercetări, ne mulțumim să remarcăm că majoritatea tendințelor iraționaliste (Spengler, Klages, etc.) ale veacului nostru s-au dezvoltat în marginea unor texte nietzscheene, care — nefiind integrate într-o filozofie sistematică — se pretau la multiple interpretări.

Gândirea lui Nietzsche se înfățișează ca o luptă dramatică împotriva absolutului, a tuturor reprezentărilor religioase asupra existenței și a tuturor sistemelor metafizice, considerate ca diverse moduri a idealismului platonian, ca o tentativă de răsturnare a valorilor care au călăuzit omenirea de-a lungul veacurilor. „Această distrugere a absolutului, pe care Nietzsche o numește simbolic moartea lui Dumnezeu, situează orice filozofie modernă în fața unei dileme: sau a te obișnui să apreciezi ca artist sisteme pe care gânditorii le-au construit ca cercetători ai adevărurilor și a căuta efectul artistic în construcția unui sistem filozofic — aceasta este poziția unui estetism ca acela al lui Paul Valéry — sau a admite caracterul în mod necesar relativ și progresiv al oricărei speculații filozofice. În orice caz, în filozofie, nu-și mai au locul adevăruri definitive, nici certitudini de netăgăduit“¹. Atitudinea lui Nietzsche ne face să înțelegem — după cum spune R. M. Albérès — de ce, „încă de la nașterea sa, veacul al XX-lea și-a retras încrederea în sisteme“².

¹ W. Baranger, *Pour connaître la pensée de Nietzsche* (Pentru a cunoaște gândirea lui Nietzsche), Paris, Bordas, 1946, p. 10.

² R. M. Albérès, *L'aventure intellectuelle du XX^e siècle* (Aventura intelectuală a secolului al XX-lea), Paris, Albin Michel, 1959, p. 15.

Gîndirea lui Nietzsche, axată pe ideea necesității stabilirii unor valori care să neghe valorile trecutului și să tindă spre o reevaluare a existenței, se prezintă de fapt ca o nouă antropologie filozofică. Acest proces de reevaluare se desfășurează în mai multe faze. În prima fază — cea pesimistă — a opoziției dintre om și lume credința în absolut se năruie datorită lipsei de finalitate exterioară și interioară a universului. Existența nu se mai justifică decât ca fenomen estetic. Artă este singurul remediu al neliniștii metafizice, deoarece problema cunoașterii nu-și mai poate găsi rezolvarea pe planul ei specific, ci numai pe acela al artei. Singură artă poate transforma dezgustul pentru oroarea și absurditatea existenței în imagini care să o facă suportabilă. Aceasta este problema esențială ridicată în *Nașterea tragediei*. Frământarea și suferința dionisiacă își vor afla expresia în armonia și echilibrul apolinic. Dar eliberarea prin artă de conștiința opoziției dintre om și lume nu reprezintă o soluție definitivă. De la armonia iluzorie a omului și a lumii, Nietzsche ajunge la soluția dominării lumii de către om. „Eu vă predic supraomul — spune Zarathustra —. Omul este ceva care trebuie depășit... Supraomul este sensul pămîntului. Vă conjur, frații mei, rămîneți credincioși pămîntului și nu îi credeți pe cei care vă vorbesc de speranțe supratereștre”¹.

Soluția nietzscheană reprezintă o etică singulară care acreditează excepția. Supraomul este individul excepțional care poartă în sine răspunderea pentru destinul umanității; după ce l-a ucis pe Dumnezeu, el își asumă, ca stăpîn, povara trăirii imanente. El reprezintă un tip ontologic deosebit de modul uman de existență, motiv datorită căruia Nietzsche nu poate fi situat în prelungirea concepțiilor umaniste care prețuiesc omul în general, socotindu-l capabil de a se desăvîrși prin formație multilaterală. Negarea absolutului, care constituise o cale de acord a individului cu lumea, presupune renunțarea la o serie de valori consacrate. „De ce venirea nihilismului este deci necesară? Pentru că valorile ce au avut curs

¹ Fr. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (Așa grăit-a Zarathustra), Paris, Mercure de France, 1898, pp. 8—9.

pînă în prezent, ele însele sînt împinse către ultimele lor consecințe în nihilism; pentru că nihilismul este singurul sfîrșit logic al marilor noastre valori și al idealului nostru; pentru că trebuie să trecem prin nihilism pentru a ne da seama de adevărata valoare a acestor valori în trecut... Oricare ar fi mișcarea vom avea nevoie într-o zi de valori noi”¹. În gîndirea lui Nietzsche se găsesc rădăcinile a ceea ce urmașii săi au denumit criza spiritualității secolului nostru: falimentul rațiunii și relativizarea valorilor. Deși ar fi greu de afirmat o masivă influență a gîndirii lui Nietzsche în literatură, este incontestabil faptul că o parte din creația veacului nostru s-a dezvoltat într-o atmosferă spirituală care poartă semnele influenței nietzscheene. În dramele mitice ale literaturii contemporane este absentă o influență directă a gîndirii lui Nietzsche, dar apelul la mit găsește justificări în proclamarea neîncrăderii în rațiune și în prăbușirea sistemului de valori. Iată formularea lapidară a nihilismului nietzschean: „Nu există nici un adevăr, nu există nici o modalitate absolută a lucrurilor, nu există lucrul în sine. Acesta este nihilismul și încă nihilismul cel mai radical”².

Nihilismul nietzschean nu este numai simptomul unei crize a rațiunii și a tuturor valorilor culturii și civilizației, ci simptomul celei mai dramatice crize a societății burgheze. Dacă nu s-ar fi detașat cu agresivitate de gîndirea hegeliană și de cea marxistă, Nietzsche ar fi putut înțelege rădăcinile istorice ale propriei sale filozofii, ar fi văzut clar ce valori ale trecutului se cer înlăturate și care trebuiesc menținute și nu și-ar fi deviat filozofia spre un pseudo-profetism. Formulările sale fragmentare rămîn însă cea mai evidentă expresie a unei crize reale a cărei adevărată natură nu a reușit să o descifreze. Urmășii săi, care vor exploata ideile risipite cu generozitate de gînditorul german, vor alcătui o tagmă de „specialiști ai apocalipsului”, demni — desigur — de disprețul autorului lui Zarathustra.

¹ Fr. Nietzsche, *La volonté de puissance* (Voința de putere), Paris, Mercure de France, 1906, p. 27.

² *Ibidem*, p. 27.

Nu pot fi situați printre aceștia gânditori cu responsabilitate ca Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, sau esești și scriitori talentați ca Albert Camus. În gândirea existențialistă se găsesc numeroase elemente de iraționalism, fără ca ea să se constituie într-o pledoarie deschisă pentru iraționalitate ca filozofia vitalistă a lui Klages. Astfel existențialismul sartrian încercând o nouă fundamentare a conceptelor de libertate, opțiune, responsabilitate, angajare, propune un sistem de valori din cuprinsul căruia nu a putut fi exclus iraționalul. Iraționalul este în cadrul existențialismului sartrian contingența existenței, existența în sine, acea existență dată, pasivă, fără rațiune de a fi, pe care Sartre o asimilează facticității: „Absurditatea fundamentală constă în facticitate, adică în contingența ireductibilă (a existenței în lume) a lui être-là a existenței noastre fără scop și fără cauză”¹. Acest „être-là” este un echivalent aproximativ al expresiei heideggeriene de „Dasein”. Conceptul sartrian de realitate umană — „réalité humaine” — este o tentativă de transpunere a noțiunii heideggeriene de „existență obiectivă reală” — „real vorhandenes Dasein” — a cărei „concepție necesar apriorică constă în existența în lume”². Urmărind să realizeze o analiză existențială a realității umane, Heidegger demonstrează inautenticitatea existenței banale cotidiene, privită ca o fatalitate ontologică constitutivă a modului de a fi al realității umane. Gânditorul marxist Georg Lukács, apreciind analizele heideggeriene asupra inautenticității, i-a reproșat — pe bună dreptate — filozofului german, faptul de a nu fi sesizat rădăcinile social-istorice ale acestei stări și de a-i fi acordat un statut ontologic independent de condiționările concrete ale existenței. Definitorie pentru existență în autenticitatea ei (echivalată de Heidegger cu originalitatea) este starea de grijă, reflex pe plan interior al situației omului azvîrlit în lume, al ființării sale în spre moarte (Sein zum Tode). Ar fi inexact să

¹ J.-P. Sartre, *Situations I (Situații I)*, Paris, Gallimard, 1947, p. 154.

² M. Heidegger, *Sein und Zeit (Existență și timp)*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1941, p. 53.

deducem de aici că filozofia lui Heidegger este neapărat o filozofie a capitulării. Nu este mai puțin adevărat faptul că analizele sale existențiale (care se pretind descripții fenomenologice, nu soluții de ordin etic) lasă deschisă și această posibilitate. De aceea, scriitorul francez André Malraux, ale cărui romane reprezintă una din cele mai complexe meditații asupra destinului omenesc din epoca noastră, a ținut să se distanțeze critic de tezele heideggeriene, definind existența omenească drept „existență împotriva morții”.

În marginea gândirii lui Heidegger, Jean-Paul Sartre va situa existența sub semnul absurdității. Pentru Sartre individul viețuiește într-o lume a lucrurilor care-și manifestă potențialitățile lor specifice, ostile sau favorabile, în afara unor criterii determinabile: „Astfel, sînt aruncat de cînd exist în mijlocul unor existențe diferite de a mea care-și dezvoltă în jurul meu, pentru sau împotriva mea, potențialitatea lor...”¹. La idei asemănătoare ajunge și Albert Camus, fără ca el să se considere un reprezentant al filozofiei existențialiste. Pentru Camus, un prim stadiu al înstrăinării îl realizează divorțul între om și lucruri, divorț care constituie esența absurdului: „A-ți da seama că lumea este opacă, a simți cît de străină, cît de ireductibilă ne este piatra, cu cîtă intensitate se poate nega natura, un peisaj”². Dar absurdul nu se manifestă doar la nivelul relației între om și lucrurile lumii înconjurătoare, ci și în înstrăinarea de sine, în relația dintre om și propria sa conștiință. Apăsător de o lume ostilă, în care se trezește în mod arbitrar, omul se simte străin, exilat.

Aruncarea heideggeriană a individului în lume, conținutul sartriană, divorțul dintre individ și lume sau dintre individ și el însuși în viziunea lui Camus asupra existenței, toate aceste atitudini — chiar dacă nu ajung la concluzii identice — pornesc de la ideea imposibilității de a da o fundamentare rațională situației individului în

¹ J.—P. Sartre, *L'Être et le Néant (Existență și neant)*, Paris, Gallimard, 1969, p. 569.

² A. Camus, *Le mythe de Sisif (Mitul lui Sisif)*, București, ELU, 1969, col. Eseuri, p. 9.

existență, de la conștiința prăbușirii valorilor pe care se întemeia echilibrul existenței sale, armonia dintre om și lumea înconjurătoare. Nu se poate tăgădui însă tendința acestor gânditori (și prin aceasta ei se opun nihilismului existențial) de a stabili noi valori : pentru Sartre aceste valori devin posibile prin afirmarea conceptului de libertate ; *Mitul lui Sisif* al lui Camus promovează resemnarea, prin acceptarea lucidă de către om a condiției sale. Dar dacă această acceptare reprezintă o soluție pentru individ, pentru colectivitate Camus propune alte rezolvări : „Prima și singura evidență care îmi este dată în existența absurdă este revolta”¹, o revoltă care pune capăt izolării și unește pe indivizi. „Dar această existență îl scoate pe individ din singurătate. Ea este o legătură comună care întemeiază la toți oamenii prima valoare. Eu mă revolt, deci noi sîntem”².

Există o incontestabilă conștiință tragică în opera tuturor acestor gânditori, care se va manifesta și în literatura secolului nostru, cu deosebire în roman și în dramaturgie. Dar teatrul modern nu mai realizează categoria estetică a tragicului așa cum s-a definit ea în momentele semnificative din evoluția tragediei, ca o ciocnire între valori și dimensiuni echivalente, dintre care una se va prăbuși iremediabil. Elemente de tragic existențial se pot semna și în unele drame mitice contemporane, cu deosebire în acelea ce și-au modificat semnificația pentru a exprima o problemă și o sensibilitate contemporană, dar ele nu mai sînt tragedii.

Chiar dacă atitudinile, sumar prezentate în această expunere, nu reprezintă decît o etapă trecătoare în istoria spirituală a umanității — asemenea oricăror fenomene de criză — ele nu pot fi trecute cu vederea, datorită legăturilor cu unele fapte artistice contemporane. Înlocuirea universului rațional cu universul absurd, în romanele lui Kafka, sau cu miraculosul fantastic în producțiile suprarealiste, cu fascinația ideii de inconștient în literatura de investigație psihanalitică depun mărturie

¹ A. Camus, *L'homme révolté* (Omul revoltat), Paris, Gallimard, 1960, p. 10.

² *Ibidem*, p. 38.

despre acelaș climat spiritual, ca și sistematizările sau viziunile fragmentare, cu caracter filozofic, pe care le-am semnalat. Această atmosferă generală favorizează abandonarea realităților imediate și revenirea la unele modele ale trecutului, reactualizarea temelor de obârșie mitică sau fantastică.

Dacă apelul la mit în dramaturgia contemporană poate fi interpretat ca urmare indirectă a procesului de relativizare a valorilor, ca o tendință de evadare din realitate, sub atracția exercitată asupra conștiinței moderne de miturile originare, validarea operelor mitice se datorește tocmai anulării acestor tendințe prin manifestări care au un sens cu totul opus. Dacă mitul nu mai aparține sferei lumii înconjurătoare, dramele mitice din literatura veacului nostru dobândesc vitalitate tocmai prin legătura lor cu realitatea, cu problemele existenței contemporane. Dacă miraculosul aparține prin definiție unei sfere iraționale și mai ales sacre, fie că este vorba de un miraculos păgîn, sau de un miraculos creștin, dramele mitice și-au perpetuat existența tocmai datorită desacralizării lor. Acest fenomen nu aparține doar veacului nostru, ci se manifestă chiar de la penetrația miturilor în artă. Pe lângă distanțarea estetică față de sacru, epoca noastră a introdus modul tratării ironice a temelor mitice. Acest fapt vine în sprijinul unei teze a poeziei operei deschise: „O operă de artă, formă încheată și închisă în perfecțiunea sa de organism perfect dimensionat, este în acelaș timp deschisă, oferind posibilitatea de a fi interpretată în cele mai diferite feluri, fără ca singularitatea ei cu neputință de reprodus să fie prin aceasta lezată. Orice consum este astfel o interpretare și o execuție, întrucît în orice consum opera re trăiește într-o perspectivă originală”¹.

Aplicarea poeziei operei deschise la studiul operelor mitice admite o polivalență de semnificații, ca atribut al unei structuri formale cu funcție estetică, explicînd receptarea operei și în epoci complet deosebite de epoca în care au apărut dramele mitice, prin sistemul lor de reprezentări estetice și teoretice. Frecvența unor ase-

¹ Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, 1969, ELU, p. 20.

menea drame în literatura contemporană se explică prin noile configurații ne-mitice în care poate fi integrat mitul, prin „deschiderea” sa, fapt care permite asimilarea sa de către o cultură de orientare raționalistă. Astfel, ipostazele fundamentale ale personajului în mitul lui Oedip se modifică în versiunile contemporane ale piesei, într-un sens cerut de structurile mentale ale epocii : dacă anticul Oedip apărea în ipostaza de vinovat inconștient, datorită unei determinări obiective, aceea a destinului, care îl condamnă la paricid și la incest, Oedip al lui Hofmannsthal este un vinovat inconștient datorită faptului că determinarea biologică îi declanșează pornirile incestuoase înainte de a fi primit vreun avertisment în legătură cu grozăviile ce urmează să le comită.

Dacă la anticul Oedip libertatea nu ajunge niciodată la stadiul de libertate nedeterminată, ci se manifestă mereu în relație cu zeii sau cu destinul, eroul lui Radu Stanca își manifestă libertatea nedeterminată, în pofida și împotriva zeilor, în spiritul unei mentalități care, spre deosebire de cea antică, ajunge să nege divinitatea. Electra lui Giraudoux este ceva mai mult decât o eroină a răzbunării. Apare o conotație care modifică semnificația ei : „i-au făcut semn zeii”, Electra este prin urmare deosebită de cei din jurul ei, este o aleasă și tocmai datorită acestui statut de excepție poate deveni o eroină a absolutului. Deschiderea operelor mitice nu trebuie privită ca o deschidere intenționată, în sensul că ele nu au fost gândite ca opere cu un conținut plurivalent și în același timp ambiguu, spre deosebire de anumite opere contemporane, ce își propun ambiguitatea. Interpretarea circulației operelor mitice de pe pozițiile poeticii operei deschise nu anulează dialectica structurilor mitice, care implică în același timp constanță și varietate, ci o confirmă, oferind în plus și explicația mai consistentă a apariției unor opere mitice în epocile cele mai diferite, datorită plurivalenței lor semantice, datorită puterii lor de a comunica ceva în contexte social-istorice diferite.

Un aspect de constanță a structurii mitice îl constituie confruntarea Creon-Antigona din tragedia lui Sofocle, confruntare între ordinea statală și credințele arhaice

tradiționale, conflict în cadrul căruia Sofocle nu intenționează neapărat o tragedie politică, nu alege cu evidență o atitudine, nu optează nici pentru forța trecutului și a comandamentelor sale, nici pentru superioritatea prezentului, arată doar tragica prăbușire a omului politic în fața nenorocirii personale.

În epoca noastră, tratînd aceeași temă, Anouilh a făcut posibilă, alături de semnificația generală, o semnificație istorică specială a conflictului, referitoare la situația Franței în timpul ocupației germane.

Constanța la nivelul structurilor mitice în dramaturgia contemporană, presupune tot includerea în opera literară a unei situații mitice, care coincide de cele mai multe ori cu o situație existențială fundamentală, posibilă în diferite momente ale evoluției istorice și sociale, solicitînd manifestarea unui nou strat de semnificații. Preferința manifestată pentru prezentarea unor situații existențiale cu o semnificație generală, este o particularitate a literaturii occidentale contemporane, care încearcă adesea să substituie destinului social un destin ontologic, să renunțe la realitatea socială pentru realitatea mult mai generală a existenței; ea nu este însă independentă de o anumită configurație social-istorică.

Tragedia mitică presupunea în Grecia antică o mitologie colectivă, constînd din „expresia unei imagini totale și tradiționale a vieții“, prin intermediul căreia „poetul putea stabili cu publicul său un contact imediat de teamă sau de bucurie, pe care amîndoi le împărtășeau“¹. Transpusă în contemporaneitate, drama mitică își menține vitalitatea în măsura în care mai reușește să rămînă o imagine a vieții, prin modificarea unor semnificații și adăugarea altora noi. Această imagine nu mai reușește a fi una totală, în măsura în care universul înconjurător s-a lărgit nelimitat, dar problematizarea existenței presupune în orice caz o încercare de a contura o imagine a vieții; mult mai puțin posibil este acel contact direct de teamă sau de bucurie, pe care poetul îl putea stabili cu publicul din cauza apariției unei dis-

¹ Georges Steiner, *La mort de la tragédie (Moartea tragediei)*, Paris, Ed. du Seuil, 1965, p. 238.

tanțări între poet și drama mitică, față de care el are o atitudine estetică, contemplativă și obiectivă, ce exclude și trăirea comună a unor temeri sau bucurii.

O abordare a problemelor dramaturgiei mitice a secolului al XX-lea de pe pozițiile cercetării istoric-literare, ridică numeroase dificultăți de sistematizare, determinate de varietatea destul de haotică a tabloului literar contemporan. Criteriile cu care operează în general istoria literară nu își mențin funcționalitatea specifică în cazul unei cercetări a problemei circulației temelor mitice în literatura secolului nostru. Astfel, bunăoară, criteriul cronologic și estetic, în lumina căruia faptul literar se raportează la epoca istorică și la curentul literar căruia îi aparține, devine inoperant în cazul de față: nu există nici o posibilitate de delimitare istorică a unei etape a secolului nostru, care să fi manifestat un interes special pentru teme mitice provenind din antichitatea elenă, după cum nici un curent literar nu și-a înscris în programul său estetic cultivarea unor teme antice, așa cum s-a întâmplat în secolul al XVI-lea în Renaștere, în clasicismul francez al veacului al XVII-lea sau în neoumanismul german din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Mai mult, scriitorii care au recurs la teme mitice în dramaturgia contemporană nu aparțin întotdeauna prin particularitățile creației lor, unui curent literar determinat. Bunăoară, dacă Sartre aparține existențialismului filozofic și existențialismului literar, Anouilh nu aparține vreunui curent literar; același lucru s-ar putea spune despre Giraudoux, iar opera lui O'Neill este locul de întâlnire al unor diverse influențe filozofice și literare de la Nietzsche, la Freud, de la naturalism la expresionism, sau de la Eschil la Goethe, la Tolstoi, Wedekind și Strindberg. Cu toate acestea, într-o substanțială lucrare despre dramaturgia contemporană, Margret Dietrich¹ consacră un capitol mitului antic în drama epocii noastre și urmărește prezența dramei mitice în cinci curente literare: impresionism, neoclasicism, expresionism, psihorealism și existențialism, constatare care nu

¹ Margret Dietrich, *Das moderne Drama (Drama modernă)*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1963, pp. 388—427.

rezistă, în măsura în care nu toate manifestările semnificate se prezintă în veacul nostru cu o configurație estetică determinată. Dacă se poate vorbi în mod incontestabil despre un expresionism literar, este mai discutabilă acceptarea unui curent neoclasicist, chiar dacă și în veacul nostru s-au manifestat unele întoarceri la formulele esteticii clasiciste și la valorile artei antice; este de asemenea discutabilă și acreditarea „psihorealismului“, ca o orientare care, sub influența psihanalizei lui Freud și Jung s-a întors spre mitul antic, privit ca un bun al unei culturi originare, ce a acționat de la apariția omului de-a lungul a sute de generații¹; acest curent a căutat în mit figurile a căror atitudine putea să ofere material unei interpretări psihanalitice; ele erau: Fedra, Medeea, Electra și Oedip. Psihanaliza a avut o influență masivă în literatură, dar aceasta s-a manifestat într-o arie foarte largă și nu ca o orientare unică, avînd un program estetic, sau eventual observînd la scriitori o conștiință a apartenenței la aceeași mișcare. Tratarea miturilor din perspectiva psihanalitică este o trăsătură a expresionismului. În sfîrșit, referindu-se la existențialismul literar, Margret Dietrich consideră termenul de existențialism cu o sferă foarte largă, incluzînd opere care tratează probleme existențiale și nu acelea care, pornind de la concepțiile filozofice ale existențialismului sartrian încearcă să le includă în literatură. În asemenea condiții, ar exista un „existențialism“ în toate epocile, pentru că mai toate au tratat probleme existențiale. În acest sens aparțin existențialismului, pe lângă *Les Mouches*, ilustrare a tezelor filozofice ale lui Sartre, *Eurydice* a lui Anouilh (1941) și *Orphée* de Cocteau (1950), pentru că tratează problema iubirii, sau *Antigone* a lui Cocteau (1922) precum și *Antigone* a lui Anouilh (1942), pentru că se ocupă de „situația omului care se găsește într-un moment hotărîtor, care amenință menținerea sau afirmarea substanței sale de individ“², și din același motiv, și dramele care se ocupă de mitul lui Oreste.

¹ *Ibidem*, pp. 388—427.

² *Ibidem*, p. 394.

O asemenea încercare de a cuprinde varietatea faptelor literare contemporane în câteva orientări care să le epuizeze, ar putea duce la confuzii, constînd din absolutizarea unor manifestări accidentale, cum ar fi integrarea dramei mitice în programul expresionismului.

Poate tocmai din cauza nespecificității reîntoarcerii la mit în dramaturgia contemporană sau în alte genuri ale literaturii contemporane, se semnalează cercetători ai temelor mitice în creația veacului nostru¹, care au renunțat la raportarea acestei probleme la curentele literare și s-au mulțumit să înregistreze prezența unor opere care se înscriu în linia tematică a miturilor antice elene.

Data fiind imposibilitatea de a explica prezența miturilor ca pe o consecință a unui program literar, urmat de unul sau mai multe din curentele epocii noastre, este necesară menționarea frecvenței lor în întreaga literatură a veacului nostru în afara unor intenții de natură programatică. Secolul al XX-lea este prin excelență o epocă de desacralizare, o epocă în care evoluția uluitoare a tehnicii și importante cuceriri științifice, justifică inutilitatea sacrului. De altfel, întreaga circulație a mitului în artă, de-a lungul epocilor literare, a constituit o renunțare la sacru, semnalată încă din tragedia antică, în care mitul poetic se detașează deja de mitul sacru și se continuă în epoca laică a Renașterii și în veacurile următoare.

În acest veac, care nu are nevoie de sacru pentru a explica ceea ce se petrece în universul înconjurător, veac care a dezlegat o mulțime de necunoscute și pentru care numărul misterelelor a scăzut din ce în ce, întoarcerea la mituri presupune două atitudini opuse: una, care fără să reprezinte o resacralizare, se conturează ca o nostalgie a unor valori stabile, un fel de nostalgie a sacrului

¹ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française* (Mituri și mitologii în literatura franceză), Paris, Armand Colin, 1969; Leo Aylen, *Greek tragedy and the modern world* (Tragedia greacă și lumea modernă) London, Methuen, 1969; Albert Highet, *The classical tradition, greek and roman influences on western literature* (Tradiția clasică, influențe elene și romane în literatura occidentală), New-York, Oxford University Press, 1959; Käte Hamburger, op. cit.

în afara domeniului religios propriu zis și se manifestă la Hofmannsthal, la Gerhart Hauptmann în literatura germană, sau la Giraudoux și într-o oarecare măsură la Anouilh, care transformă mitul sacru în mit al purității, și o altă atitudine, de detașare ironică față de mit, de demistificare, prezentă cu deosebire în literatura franceză, la un Gide, la un Cocteau sau la Sartre, uneori pornind de la o negare a tuturor valorilor, într-o existență caracterizată prin anularea principiilor moralei curente, alteori avînd chiar fundamente filozofice, cum ar fi existențialismul în ramura lui atee din gîndirea lui Sartre. Dacă în cazul primei atitudini — a aceleia care înscrie tratarea unor teme mitice într-o nostalgie a sacrului — sacralul avînd de data aceasta o semnificație mai cuprinzătoare, care depășește elementele pur mistice și se realizează în sfera esteticului, cum este cazul lui Hofmannsthal, sau în aceea a eticului, cum este cazul lui Giraudoux și Anouilh, are loc o detașare de mit, identică atitudinii apărute din momentul în care mitul s-a transformat din realitate trăită în operă de artă, în spiritul celei de a doua atitudini, a demistificării, detașarea de mit presupune o tratare ironică, în cadrul căreia are loc nu numai o simplă îndepărtare de mit, ci chiar o răsturnare a semnificațiilor originare ale mitului. De aceea, de atitudinea de demistificare se apropie și O'Neill; fără să trateze mitul cu ironie, el răstoarnă valorile lui originare, conferindu-le accentuate semnificații psihanalitice, care nu lipsesc nici la Cocteau, sau la Gide, dar apar în cadrul distanțării ironice. Nostalgia unor valori stabile și a unui echilibru determină o atitudine deferentă față de antichitate la Hofmannsthal, Hauptmann, Giraudoux sau Anouilh. Inspirația mitică este bogat reprezentată în creația lui Hugo von Hofmannsthal, admirator al lui Sofocle, și de aici dorința de a realiza niște versiuni libere ale pieselor sale, alături de care apar și alte opere luate din antichitatea elenă: în 1898 apare *Alkestis*, o traducere liberă a piesei lui Euripide; în 1909 scrie *Elektra*, după Sofocle, în 1906 *Ödipus und die Sphinx* (*Oedip și sfînxul*), în 1908 *Antigona*, în 1909 dă o traducere liberă a lui *Oedip rege* de Sofocle, în 1912 *Ariadne auf Naxos* (*Ariadna la Naxos*), în 1928 *Helena*, ultimele două drame

fiind transpuse în muzică de Richard Strauss; rămân doar ca proiecte *Leda und der Schwann* (*Leda și lebăda*), *Jupiter und Semele* (*Jupiter și Semele*), *König Kandaules* (*Regele Kandaules*), *Pentheus*. Hofmannsthal își manifestă prezența în literatură în strînsă legătură cu atmosfera din Viena primilor ani ai secolului nostru, atmosferă caracterizată prin amintita criză a valorilor și prin tendința către un estetism ca acela profestat de cercul lui Stefan George. În spiritul unui neoclasicism estetizant, care reprezenta pentru George o modalitate de apropiere de spiritul antic primitiv și în condițiile unei epoci de relativizare a valorilor, Hugo von Hofmannsthal se întoarce spre antichitate, ca spre un model etern al unei forme desăvîrșite și al unor proporții poetice unice. Creația lui elegiacă și nostalgia legată de dispariția unor valori spirituale tradiționale, este îmbibată de o atmosferă „fin de siècle”, atmosferă care apare atît de pregnant în gîndirea lui Nietzsche. Nostalgia sacrului devine la Hofmannsthal nostalgie a unei arte desăvîrșite, pe care el încearcă să o realizeze și după modelul artei elene în piesele amintite. „Mitul antic... nu apare în lumina semnificațiilor sale religioase sau existențiale, ci este conceput mai de grabă în lumina unor dispoziții tragice, ca un fenomen estetic, fără a ajunge la concluziile lui Nietzsche: a vedea o justificare a lumii cu existența ei plină de suferință în acest fenomen estetic. Mitul rămîne un înveliș ales pentru diferitele dispoziții: încîntare sufletească și teamă”¹. Chiar fără a fi dorit să ilustreze gîndirea lui Nietzsche, după Nietzsche, a cărui influență a resimțit-o grupul lui George, Hofmannsthal nu mai putea să exprime un ideal estetic de felul celui cultivat de Goethe, care a văzut în artă posibilitatea realizării unui echilibru armonios, al unei simplități nobile și al unei măreții liniștite, după modelele antice. Tocmai de aceea va modifica Hofmannsthal destinul Electrei, ducînd-o spre moarte, spre deosebire de eroina lui Sofocle, care i-a servit ca model. În același spirit — consideră Margret Dietrich — se manifestă în primele decenii ale veacului preferința pentru figurile lui Dionysos

¹ Margret Dietrich, *op. cit.*, p. 389.

și Prometheus, care devin imaginea unei viziuni speciale despre viață, în care triumfă o dragoste de viață, exprimată în pofida conștiinței suferinței, cu o exaltare aproape irațională. Dar cu toate acestea operele dramatice referitoare la Dionysos sau Prometheus sînt minore în întreg veacul nostru.

Faptul că Giraudoux și Hauptmann se situează pe o poziție tradițională în tratarea mitului, ne permite să vorbim despre aceeași nostalgie a sacrului, care presupune la Giraudoux o transpunere a sacrului în domeniul etic, iar la Hauptmann o cultivare a unui ideal estetic special. Întoarcerea la izvoare mitice se explică în cazul celor doi — dincolo de o atmosferă spirituală propice, ca aceea care a fost semnalată — prin influențe literare stimulatoare, în cazul lui Gerhart Hauptmann prin cunoașterea neoclasicismului german, pornit de la Winckelmann, dar și prin cunoașterea viziunii lui Nietzsche și Burckhardt despre antichitatea elenă, iar în cazul lui Giraudoux, prin influența lui Racine.

O afinitate spirituală îl apropie pe Giraudoux de Racine, căruia îi și consacră un eseu și de care îl leagă o evidentă intenționalitate artistică, pe care o remarcă exegeții lui Giraudoux: „se poate spune despre Giraudoux, cu mai mult temei chiar decît o spune el despre eroul său Racine, că nu există în el nici un sentiment care să nu fie un sentiment literar”¹. Această intenționalitate artistică reprezintă un argument în plus în fundamentarea tezei detașării estetice de mit. Detașarea se realizează la Giraudoux fără ironie, în afara oricărei deriziuni, prin luciditatea pe care o implică tratarea unor probleme etice, ca aceea a aspirației spre adevărul și dreptatea absolută în *Electra*, sau condamnarea războiului în *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (*Război cu Troia nu se face*). Într-un mod aproape paradoxal, Giraudoux, care face parte din aceeași epocă de slăbire a încrederii în rațiune și de relativizare a valorilor, crede într-o ființă umană armonios constituită, grație unității sale raționale și crede de asemenea într-o serie de valori etice, ca drep-

¹ Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, (*Panorama literaturii franceze noi*), Paris, Gallimard, 1960, p. 40.

tatea, adevărul, puritatea pe care le vrea realizate la modul absolut. Acea nostalgie a sacrului devine prin urmare la Giraudoux o aspirație spre absolut, pe care el o ilustrează atât de convingător în *Electre*. Încrederea în om se manifestă la Giraudoux și în prezentarea cuplului uman din *Amphitryon* 38, cuplu în care el vede o valoare stabilă la nivelul ordinii umane opusă ordinii divine. „... Alcmena refuză nemurirea ... ea rămâne credincioasă omului și cuplul ... consolidat și constant în modestia lui, ea întruchiează și definește umanitatea”¹. Drama mitică îi mai oferă și prilejul de a medita în jurul problemei războiului pe care îl respinge tot în numele unei etici pure. *La guerre de Troie n'aura pas lieu* este o piesă despre război, în care Giraudoux își explică punctele de vedere. Efectul tragic în *La guerre de Troie n'aura pas lieu* se datorește faptului că se ocupă de război și nu faptului de a trata o legendă grecească². Integrate în umanitate, personajele lui Giraudoux se detașează de umanitatea obișnuită, prin puritate, prin potențarea maximă a unor calități care le ridică mai presus de oamenii obișnuiți. Ca și personajele lui Racine, personajele lui Giraudoux sînt lipsite de determinare materială, nu apar cu particularitățile lor fizice și nici nu sînt integrate într-un context social, această detașare de umanitate presupunînd în cazul lui Giraudoux un statut de excepție. Mitul i-a oferit lui Giraudoux exemplare umane potrivite pentru realizarea unor personaje cu o autonomie interioară evidentă și cu o finalitate etică în măsură să le singularizeze. Cu toată admirația pentru Racine, Giraudoux și-a construit personajele într-o manieră diferită de aceea a clasicii, chiar dacă a tins, asemenea acestora, la exprimarea autonomiei interioare a individului: „Prin desprinderea de contingenta socială și materială, Giraudoux tinde să realizeze autonomia absolută a sufletului. La clasici, această autonomie spirituală se obținea prin eliminarea notelor individuale și prin generalizarea elementelor esențiale: un proces de simplificare prin abstracție, care reducea individualul la generalitatea umană,

¹ Pierre Albouy, *op. cit.*, p. 128.

² Leo Aylen, *op. cit.*, p. 269.

Giraudoux... procedează invers. Pentru el dezincarnarea sufletului, spiritualizarea lui absolută se obține nu printr-o generalizare extremă, ci printr-o extremă individualizare¹.

Tratarea relativ tradițională a mitului în creația lui Giraudoux, presupune în mod evident o transpunere din domeniul sacru în domeniul uman, în domeniul unei umanități superioare, care se realizează atunci când atinge valori etice la modul absolut. Nostalgia sacrului devine la Giraudoux aspirație spre absolut, un absolut realizabil de către o umanitate excepțională, aleasă, de sufletele pure, asemenea Electrei. Chiar dacă Giraudoux a creat prin intermediul mitului personaje excepționale, chiar dacă mitul devine în creația lui o modalitate de a pleda în favoarea unor valori etice realizate la nivelul cel mai înalt, drama mitică a lui Giraudoux optează pentru condiția umană și eroii mitici se apropie de înțelegerea noastră, tocmai prin integrarea lor în umanitate, atât de evidentă în cuvintele prin care Alcmena îl refuză pe Jupiter, atunci când îi oferă nemurirea: „Nu mă tem de moarte. Este prețul vieții. Fiindcă Jupiter, pe drept sau pe nedrept, a creat moartea pe pământ, mă solidarizez cu planeta mea. Simt toate fibrele ființei mele continuând pe cele ale tuturor oamenilor, ale animalelor și ale plantelor. Nu-mi doresc altă soartă decât a lor”.²

Aspirația spre puritate, esențială în creația lui Jean Anouilh, exclude posibilitatea demistificării ironice a temelor mitice, cu toată penetrația unor elemente legate de banalitatea cotidiană a vieții contemporane. Dramele sale inspirate din mitul antic elen, *Antigone*, *Eurydice*, *Médée*, reprezintă încercările lui Anouilh de a-și exprima o viziune personală despre lume în tiparele anticei tragedii elene. Și în această viziune personală despre lume figurează aspirația neîmplinită spre o puritate absolută, pe care o întinează iremediabil lumea murdară. Aspirația irealizabilă a Antigonei spre fericire sau frumusețe o face să opteze pentru moarte: „Mă dezgustați toți cu fe-

¹ Basil Munteanu, *Permanențe franceze*, București, Fundația Regală pt. literatură și artă, 1946, p. 377.

² Jean Giraudoux, *Amphytrion*, Paris, Grasset, 1929, p. 91.

ricirea voastră : Cu viața voastră care trebuie iubită cu orice preț ... Eu vreau totul și îndată și în întregime — sau refuz. Nu vreau să fiu modestă și să mă mulțumesc cu o bucătică dacă am fost cuminte. Vreau să fiu singură de tot astăzi și totul să fie atît de frumos ca atunci cînd eram mică — sau să mor“¹.

În numele acestei purități, drama mitică a lui Anouilh încetează să urmărească situația precară a individului apăsător de determinare și dornic de libertate, și ajunge la soluția morții ca singura posibilitate de eliberare dintr-o existență lipsită de puritate, soluție pe care o alege Antigona, sau pentru care optează Euridice, atunci cînd vede imposibilitatea realizării iubirii pure, din cauza trecutului pîngărit, care revine în mod obsedant și zădărnicește posibilitatea de a atinge fericirea, după cum rezultă din discuția între Orfeu și Euridice : „Euridice : Dacă ai văzut multe lucruri urite în viață, rămîn toate în tine ? / Orfeu : Da / Euridice : Așezate una lîngă alta, toate imaginile, toți oamenii chiar și aceia pe care i-ai urît și pe care i-ai evitat ? Toate cuvintele triste auzite crezi că se păstrează în adîncul sufletului ? Și toate gesturile făcute, crezi că mîna și le mai amintește ? / Orfeu : Da / Euridice... Dacă toate cuvintele rămîn, toate hohotele de rîs, dacă toate mîinile care te-au atins îți rămîn lipite de piele, nu poți oare niciodată să devii un altul ?“² Nici sinceritatea confesiunii nu eliberează, Orfeu privește în urmă și trecutul îi desparte pentru totdeauna pe cei doi, care nu se mai pot întîlni decît în moarte. Viața pîngărită nu permite realizarea purității, a iubirii pure, cu toată dorința arzătoare a lui Euridice : „iubitule, nu te întoarce, nu mă privi, ... La ce bun ? Lasă-mă să trăiesc... Nu mă privi. Lasă-mă să trăiesc... Am așa o poftă să trăiesc“³. Dar Orfeu o privește și Euridice dispăre. Situația mitică este reluată într-o piesă în care Anouilh își exprimă una din aspirațiile fundamentale. Și, deși acțiunea este transpusă în contemporaneitate, într-un decor

¹ Jean Anouilh, *Antigone*, (în) *Nouvelles pièces noires*, Paris, Les Editions de la Table Ronde, 1963, p. 188.

² Apud Robert de Luppé, *Anouilh*, Paris, Ed. Universitaires, 1959, pp. 44—45.

³ *Ibidem*, pp. 46—47.

meschin, în care figurează un bufet de gară și o cameră de hotel, iar personajele sînt integrate într-o existență banală — Orfeu este un muzicant ambulant, Euridice o actriță de mîna a doua — detașarea de mit nu este nici ironică, nici demistificatoare, în măsura în care Anouilh reușește să exprime prin drama mitică o problemă și o tendință definitorie pentru întreaga sa creație: dorința de puritate. „A fost recunoscută obsesia purității caracteristică pentru Anouilh” — precizează Pierre Albouy — „viața murdărește și de aceea piesa este a lui Euridice, căci femeia este aceea pe care trecutul o pîngărește, în ochii bărbatului mai înclinat spre gelozia retrospectivă; dar nevinovăția rămîne pierdută; singură moartea păstrează. Tratat astfel într-o manieră originală, mitul pare sărăcit; din cele trei elemente constitutive, iubirea, moartea și cîntecul, cel de-al treilea lipsește; tocmai de aceea titlul indică că este vorba de o istorie a Euridicei, mai degrabă decît de a lui Orfeu”¹. De fapt absența celui de-al treilea element lipsește drama lui Anouilh de atmosfera poetică deosebită a mitului antic, a cărui transpunere în contemporaneitatea cotidiană este însoțită de o banalitate situată în afara oricărui element eroic. Dar, deși poezia pare să lipsească din existența banală, ea nu este cu desăvîrșire absentă în drama mitică a lui Anouilh, manifestîndu-se îndeosebi în acea aspirație spre puritate. Dacă gara în care se întîlnesc Orfeu și Euridice, sau camera de hotel exprimă un decor meschin, o lume mizeră, dorința Euridicei de a-și ascunde trecutul, pentru a trăi frumusețea iubirii prezente, realizează o incontestabilă atmosferă poetică.

Mitul i-a oferit lui Anouilh posibilitatea de a-și exprima propriile aspirații și tendințe, propria nemulțumire și dorința de evadare dintr-o realitate întinată într-o lume pură. În măsura în care această preocupare face parte integrantă din existența lui Anouilh, exprimarea ei prin intermediul mitului exclude distanțarea ironică și superioară de mit.

¹ Pierre Albouy, *op. cit.*, pp. 195—196.

Plin de deferență față de mitul antic este și Gerhart Hauptmann — în a cărui creație interesul pentru temele mitice se manifestă târziu, am putea spune după ce opera sa dramatică a fost în esență consumată, după o creație dramatică în care de la legătura directă cu realitatea, exprimată printr-o viziune naturalistă, trece la opere romantice, sau simboliste, de la inspirația din lumea înconjurătoare se oprește îndelung la istorie, ca să treacă apoi la legendă și la mit. În pofida unei aparente eterogeneități la nivelul stilurilor cultivate, al izvoarelor și al temelor tratate, creația lui Hauptmann nu s-a desprins niciodată de atmosfera realității înconjurătoare, în care a intuit cu predilecție existența tragicului, a cărui conștiință culminează în *Atriden Tetralogie* (*Tetralogia Atrizilor*), care încheie drumul său creator. Scrisă între 1941—1947, în anii în care Hauptmann asistă îngrozit la dezastrul celui de-al doilea război mondial, *Atriden Tetralogie* reprezintă o încheiere a interesului cu totul deosebit pe care Hauptmann l-a avut pentru Antichitatea elenă, interes care s-a materializat în studiul foarte temeinic al istoriei, al filozofiei și al artei grecești; pentru istorie izvoarele lui au fost Herodot, Plutarch și Tucidide, i-a cunoscut pe Platon, pe Aristotel, a manifestat un interes deosebit pentru secolul lui Pericle. Spiritul Antichității elene i s-a dezvăluit în câteva lucrări fundamentale ca *Griechische Kulturgeschichte* (*Istoria culturii grecești*) de Jakob Burckhardt, *Geschichte Alexanders des Grossen* (*Istoria lui Alexandru cel Mare*) de I. G. Droysen, studiile prestigioase ale lui Ulrich von Wilamowitz Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen* (*Credința elenilor*), precum și *Aristoteles und Athen* (*Aristotel și Atena*); umanismul antic îi este cunoscut și prin intermediul scrierii lui Werner Jaeger *Paideia*, arta greacă prin intermediul lui Winckelmann. O asemenea cunoaștere a antichității elene explică și faptul că în *Atriden-Tetralogie*: *Iphigenie in Delphi* (*Ifigenia la Delphi*), *Iphigenie in Aulis* (*Ifigenia în Aulida*), *Agamemnons Tod* (*Moartea lui Agamemnon*), *Elektra*, Hauptmann consideră antichitatea o expresie a elementului mitic-demonic, cu alte cuvinte a dionisiacului, care se întrevede dincolo de semnele aparente apolinice. Pornind de la conștiința fondului demonic al

culturii antice, exprimat în imagini tragice, Hauptmann vrea să ajungă la o sinteză a demonicului antic și modern cu un ideal estetic clasic de nuanță winckelmaniană, sinteză a cărei expresie o constituie figura Ifigeneiei, zeitate arhaică, prin sacrificiul căreia se împlinește mîntuirea Electrei și a lui Oreste, vinovați de crimă împotriva mamei și eliberarea întregului neam al Atrizilor de blestem. În sacrificiul Ifigeneiei la Delfi, care se întoarce în lumea tenebrelor, apare și un sens legat de atmosfera epocii în care Hauptmann, deziluzionat, și-a trăit ultimele zile, subliniat cu pertinentă în studiul lui Käte Hamburger despre figurile antice în dramaturgia modernă: „Faptul că Ifigenia nu se întoarce în lumea omenească, ci își menține prin autosacrificiu întunecata ei esență divină, reprezintă simbolic împrejurarea conform căreia antiumanul, moartea și teama, specifice lumii hekatică, nu pot fi transformate în uman, ci găsindu-se într-un plan secund al lumii omenești — istorice, ies din cînd în cînd la suprafață. Acesta a fost mesajul pesimist pe care bătrînul Gerhart Hauptmann l-a lăsat prin ultima sa operă în simbolul Ifigeneiei, care este în același timp o figură apolinic-umană și o zeitate hekatică”¹. Hauptmann trăiește o stare de spirit specifică veacului nostru, atunci cînd, dezamăgit de prezent, tinde să evadeze într-o lume a unor valori stabile. În măsura în care — după Nietzsche și Burckhardt — nu mai putea să creadă în armonia și echilibrul unic al antichității, care i se prezintă și în ipostaza ei de frămîntare demonică, el încearcă o rezolvare, prin stingerea aparentă a tulburării în formele senine apolinice, atît de sugestiv reprezentate prin chipul Ifigeneiei. Dacă Hauptmann a găsit o legătură între epoca sa și mitul Atrizilor, legătură care ar putea pleda în favoarea revitalizării mitului antic, personajele, coborîte dintr-o lume clasic arhaică, nu reușesc să dobîndească viață într-o operă al cărei tragic nu mai este suficient de convingător.

În literatura română a veacului nostru, la Radu Stanca, mitul lui Oedip își găsește o justificare în măsura

¹ Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 120.

în care, în *Oedip salvat*, nostalgia spre o valoare stabilă se materializează în triumful umanității.

Spre deosebire de versiunile amintite ale mitului elen în dramaturgia contemporană — versiuni care reprezintă expresia unei dorințe de a găsi valori constante și mențin în general forme tradiționale, în care, în pofida desacralizării, situația mitică rămâne aceeași, chiar dacă apar modificări în condiția individului, la care se afirmă umanul în dauna divinului, ca la *Electra* lui Giraudoux — există drame contemporane în care tratarea mitului nu presupune doar o modificare de atitudine. Apar astfel modificări vizînd fie esența tragică, atunci cînd aceasta presupune o implicare a unor elemente care transformă însăși situația mitică, cum ar fi implicarea unui destin biologic, în spiritul psihanalizei, sau a unui destin ontologic, în spiritul existențialismului sartrian, sau o modificare constînd în răsturnarea unor valori prin tratarea lor detașat ironică, așa cum se întîmplă la Gide sau la Cocteau. O situație oarecum ambiguă în acest sens prezintă creația mitică a lui Eftimiu, care fără să renunțe la atmosfera eroică, introduce o motivație erotică a acțiunilor personajelor mitice, care servește într-o mare măsură demistificarea vechilor mituri.

Întrucît lipsesc argumente și criterii pentru o clasificare a dramelor mitice contemporane, pornind de la curente literare, este insuficient justificată și opinia lui Margret Dietrich cu privire la prezența dramelor mitice în cadrul psihorealismului, curent care și-ar fi concentrat atenția în mitul antic asupra unor figuri a căror comportare părea a oferi material unei interpretări psihanalitice ; se pot menționa în acest sens dramaturgi americani, ca O'Neill sau Robinson Jeffers, dramaturgul german Hans Henny Jahnn prin drama *Medea* și, în literatura italiană, Carlo Terron cu *Ippolite e la vendette (Ippolite și răzbunarea)* (1958). În realitate nu se poate vorbi în literatura veacului nostru despre un curent literar cu o asemenea denumire, desemnînd o mișcare a cărei creație urmărește exclusiv probleme psihanalitice. O'Neill a depășit cu mult în opera sa sfera problematicei psihanalitice, Hans Henny Jahnn aparține de fapt expresionismului. Există însă, în mod incontestabil, în literatura seco-

lului nostru o puternică influență a psihanalizei, care se manifestă la numeroși scriitori din Europa și de peste ocean. Inconștientul și problemele psihologiei abisale în general, nu apar în literatură doar în veacul nostru sub impulsul cercetărilor psihanalitice ale lui Freud și Jung. Sondarea inconștientului a fost una din preocupările romantismului și cu deosebire a romantismului german și însuși Freud a precizat că poezii și filozofii dinaintea lui au descoperit inconștientul. „Ceea ce eu am descoperit“ — precizează Freud — „este metoda prin care inconștientul poate fi studiat“¹. Freud a atras atenția asupra conținutului vieții afective și asupra complexelor care au constituit pentru el un obiect special de studiu. Interesul cu totul deosebit pe care Freud l-a acordat complexului lui Oedip, a cărui teorie este rezultatul unei auto-analize pe care el însuși o întreprinde după moartea tatălui său, a avut profunde ecouri în literatura dramatică. Numeroase experiențe i-au confirmat lui Freud că la toți viitorii nevrotici, părinții au un rol determinant în psihologia copilăriei, prin manifestarea față de ei a unor sentimente excesive de iubire sau ură, de iubire față de părintele de sex opus, de ură față de părintele de același sex. Freud ajunge însă la concluzia că în acest sens nici indivizii considerați normali nu diferă de nevrotici. Freud însuși pune această observație în legătură cu Oedip al lui Sofocle și remarcă în acest sens că dezvoltarea tragediei lui Sofocle se poate compara cu acțiunea unui tratament psihanalitic, tragedia nefiind altceva decât dezvoltarea progresivă și cu intenție întârziată a adevărului, după care Oedip se descoperă a fi ucigașul tatălui său și soțul mamei sale. Tezele lui Freud cu privire la complexul lui Oedip au pus în lumină și o anumită structură triunghiulară a vieții psihice, care implică raportul copil — mamă — tată, determinant pentru existența afectivă. Ecoul lor în literatură este cunoscut. De altfel, pe urmele tezelor lui Freud cu privire la dihotomia vieții interioare și cu

¹ Apud Lionel Trilling, *Freud and Literature*, (în) *Literary Opinion in America*, (*Freud și literatura, în Opinia literară în America*) Edited by Morton Dauwen Zabel, Harper Torchbooks, New-York, 1962, p. 677.

privire la complexe, s-a modificat în primele decenii ale veacului nostru și interpretarea literaturii, în sensul descoperirii unor semnificații noi a unor opere trecute. „Noțiunea bogatei ambiguități a literaturii, a interacțiunii între semnificația aparentă și semnificația latentă... a fost subliniată de conceptele freudiene, a dobândit poate primul impuls de la acestea”¹. În acest sens, se poate menționa, ca o consecință a tezelor lui Freud, încercarea de a descoperi în Hamlet motivul lui Oedip, încercare fără-n-doială dăunătoare exegezei tragediei lui Shakespeare, în măsura în care ar absolutiza o asemenea explicație. Sub influența lui Freud, teoria complexelor a fost mult lărgită, astfel încât Gaston Bachelard vorbește despre un complex al lui Prometeu, prin analogie cu complexul lui Oedip, dar fără o referire specială la domeniul vieții sexuale; el consideră astfel un complex al lui Prometeu „toate tendințele care ne îndeamnă să știm cât știu tații noștri, mai mult decât tații, atât cât știu maestrul, mai mult decât maestrul. Complexul lui Prometeu este complexul lui Oedip al vieții intelectuale”². Freud a găsit și o explicație a fenomenului artistic, pornind de la teoria complexelor, considerând că imaginația creatoare a artistului este pusă în mișcare de elemente subiective, care aparțin zonelor adânci ale vieții psihice... A considerat astfel că principiul matern și complexul lui Oedip pot determina alegerea unor motive și teme în creația literară, deschizând căi largi pentru interpretarea psihanalitică a literaturii.

Spre deosebire de Freud, Jung, pornind de la teoria sa proprie despre inconștient, în spiritul căreia alături de inconștientul personal se conturează și inconștientul colectiv, domeniul arhetipurilor, al imaginilor originare, care participă la percepție și reprezentarea de către scriitor a realității, oferă posibilitatea explicării creației pornind de la imagini arhetipice. Deși unele arhetipuri ale inconștientului colectiv amintesc elementele complexului lui Oedip, Jung consideră că există o separație distinctă

¹ *Ibidem*, p. 688.

² Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu (Psihanaliza focului)* Paris, Gallimard, 1949, p. 26—27.

între operă și creatorul ei. Se poate semnala o apropiere între cei doi în sensul că ei leagă imaginile de domeniul vieții psihice. Greutatea acceptării tezelor psihanalitice în explicarea operelor mitice constă tocmai în faptul că, absolutizînd elementul psihologic și psihopatologic, ele anulează polivalența semnificativă a miturilor, anulează istoricitatea mitului și eludează problema valorii estetice realizată prin crearea unor opere mitice, care ar exprima doar o constantă a existenței psihicului. Tezele lui Freud despre complexe au influențat în mare măsură tratarea contemporană a unor teme mitice. În acest sens, este semnificativă trilogia lui O'Neill *Mourning becomes Electra*, în care complexe stimulează coliziunile tragice și înlocuiesc determinismul antic de factură divină, fără să constituie în același timp și unica explicație a tragicului, fără să constituie sursa unui tragic autentic; tragicul este aici o categorie existențială care exprimă eșecul iluziei și al unei aspirații spre puritate, proprii personalității scriitorului. Elementele psihanalitice apar și în *Oedip* a lui Gide și în *La Machine infernale* (*Mașina infernală*) a lui Cocteau, fără a se integra organic în problematica acestor drame, construite pe modele antice, dar corespunzînd unui cert imoralism al scriitorilor menționați. Cu toată influența masivă a psihanalizei, se poate totuși constata că niciodată în literatură nu se pornește doar de la intenția ilustrării unor teze ale psihanalizei și că în general alături de influențele psihanalitice se pot depista și altele, ca la O'Neill, la care există — după cum am mai arătat — un complex de influențe ce îi determină creația. Walter Hasenclever își creează opera sub influența lui Freud, dar și a lui Strindberg și Wedekind, iar particularitățile acestei creații se explică în lumina tendințelor expresionismului. Lumea dramelor sale este populată de complexe, prezente mai cu seamă în piese ca *Der Sohn* (*Fiul*), care exprimă lupta dintre tată și fiu, sau în *Kommt ein Vogel geflogen* (*A zburat o pasăre*), ilustrare a rivalității mamă-fiică. Drama mitică a lui Hasenclever *Antigone* (1917) nu prezintă semnele unei asemenea influențe. De altfel, influența lui Freud se manifestă în întreaga orientare a expresionismului german, începînd de la Wedekind și pînă la Schnitzler și Hans Henny Jahnn. Jahnn

se înscrie și printre dramaturgii creatori de drame mitice, oferind în *Medea* (1925) o interpretare a personajului antic în spiritul psihanalizei cu mijloacele și procedeele expresionismului. *Medea* lui Jahn este dominată de problema incestului, care se manifestă aici chiar în mai multe ipostaze. Cu toată insistența lui Jahn asupra multiplelor manifestări posibile ale incestului, *Medea* nu este scrisă doar pentru a ilustra niște complexe psihanalitice, ci este și o expresie a personalității creatoare a lui Jahn, strâns legată de atmosfera expresionismului. De altfel, motivul incestului a fost o preocupare a expresionismului. Orientarea lui Jahn spre antichitate poate fi interpretată și ca manifestare a unui sentiment utopic al vieții — prezentă în expresionism — care, pornind de la o evidentă nemulțumire față de prezent, presupune o evadare în trecut, sau în viitor. În *Medea* se simt ecourile nemulțumirii față de prezent — este vorba de prezentul de după primul război mondial — nemulțumire care explică și prezența la Jahn a unei intuiții a declinului care creează o atmosferă pesimistă de factură spengleriană. Finalul din *Medea* lui Jahn — uciderea propriilor copii — oferă o asemenea imagine a declinului. Pot fi puse în legătură cu expresionismul și alte elemente ale dramei lui Jahn, ca lupta generațiilor, care se manifestă prin rivalitatea dintre Jason și propriii săi fii, conflictul tată-fiu, sau motivul tatălui și al fiului care luptă pentru aceeași femeie, prezent deja la Wedekind în *Erdgeist* (*Spiritul pământului*). Fără să fie o operă dramatică deosebit de realizată, *Medea* lui Jahn este reprezentativă pentru posibilitățile variate de interpretare a unui mit în lumina unor noi preocupări și probleme. Insistența exagerată asupra problemei incestului, urmărită cu o perseverență pînă la perversiune, este cea mai autentică negare a sacralului. Importanța cu totul deosebită acordată unor porniri instinctuale, este tocmai antipodul sacralului, *Medea* lui Jahn prezentînd astfel o evidentă demistificare prin însăși banalizarea și vulgarizarea mobilurilor acțiunii dramatice, reduse la sfera biologicului.

Dacă în cazul unor drame influențate de psihanaliză demistificarea se face prin înlocuirea determinismului re-

ligios cu un determinism biologic, în cazul existențialismului ateu al lui Sartre, demistificarea presupune un determinism ontologic în condițiile negării divinității. Conceptele existențialismului sartrian, ilustrate în figura lui Oreste din *Les mouches*, libertate, alegere, responsabilitate, angajare, reprezintă o răsturnare evidentă a determinismului de factură mitică, o negare intenționată și ostentativă a sacrului, care se face și prin intermediul unui limbaj ce servește în cea mai mare măsură demistificarea. Foarte departe de mitul antic, mitul lui Oreste oferă în interpretarea sartriană o confirmare a tezei polivalenței semnificative a miturilor, care în deschiderea lor pot dobîndi sensuri noi și diferite, în spiritul epocii care le receptează. Polivalența semnificativă a mitului este sporită în cazul piesei *Les mouches* și prin faptul că, dincolo de semnificația filozofică nouă, care schimbă pînă și elementele situației mitice și statutul personajului mitic, piesa lui Sartre are în plus o semnificație politică, legată de momentul apariției sale, de lupta dusă de Rezistență împotriva ocupației naziste. Acest fapt mărește incontestabil interesul stîrnit de piesa mitică contemporană la un spectator care știe că tragicul lui Oedip sau al Antigonei nu-l privește în mod direct, că lupta omului cu destinul din tragedia antică, sau chiar fatalitatea psihologică a teatrului racinian se găsește la o distanță care diminuează simțitor intensitatea emoției pe care o stîrnește spectacolul dramatic, potențată evident de ancorarea spectacolului în actualitate.

Gide și Cocteau au manifestat cea mai evidentă ostentație în a pune mitul în serviciul demistificării, recurgînd la o distanțare ironică și uneori chiar parodică, explicabilă în mare măsură prin imoralismul lui Gide, sau prin cultivarea unei morale care tinde spre eliberarea de orice morală, atît de către Gide, cît și de Cocteau. Pierre Albouy consideră că inițiatorul întoarcerii la miturile antice în dramaturgia franceză din secolul al XX-lea este Cocteau, prin *Orphée* din 1927, după care, mitul lui Oedip inspiră pe Gide, în *Oedipe* (1931) și pe Cocteau în *La Machine infernale* în 1934. De fapt, Gide revenise la mit în *Prométhée mal enchaîné* (*Prometeu rău înlănțuit*) din 1899, anunțînd maniera ironică demistificatoare de tra-

tare a temelor mitice, pe care atât Gide cât și Cocteau o susțin prin apelul copios la anacronism, prezent în limbajul familiar, cotidian, care anulează orice atmosferă eroică și printr-o distanțare ironică de mit. Prometeul lui Gide este semnalul acestei maniere în măsura în care apare aici o neobișnuită dezinvoltură în tratarea mitului, într-o operă pe care Gide a integrat-o în specia ironici. „Ironia este constantă, foarte susținută”¹, subliniază Albouy, referindu-se la *Prometeul* lui Gide, care exprimă în esență personalitatea creatorului, transformându-se dintr-un erou al revoltei împotriva divinității, dintr-un erou al creației spre binele omenirii, într-un revoltat împotriva unor constrângeri, venind din partea unor norme etice, care îngădesc afirmarea liberă a individualității umane: „Prometeul lui Gide lansează un apel la eliberarea conștiințelor, întruchipează refuzul supunerii la o divinitate capricioasă, deci rea... el cere emanciparea de orice doctrină, de orice sistem moral sau metafizic coercitiv, limitând expansiunea umană în numele unei conștiințe iluzorii și înguste... Prometeul lui Gide este responsabil; nu este un vinovat: în acest sens este un revoltat împotriva dogmelor, a tradiției, a claselor sociale, a principiilor, constituie un revoltat moral, care nu este în același timp și un revoltat metafizic, decât în măsura în care morala și religia se unesc pentru a-l limita pe om”². Aceste precizări ale lui Trousson, referitoare la *Prometeul* lui Gide, trebuie neapărat completate cu mențiunea că, avînd o asemenea semnificație, eroul lui Gide exprimă personalitatea creatorului; acesta ajunge la imoralism, și va nesocoti orice norme convenționale, susținînd teoria disponibilității și actului gratuit. Are loc fără-ndoială o răsturnare a valorilor, în măsura în care un personaj cu o semnificație generală, legată de idealuri înalte, vizînd o colectivitate, se transformă într-un apărător al individualismului amoral. Și această răsturnare este excelent susținută de tonul operei, care debutează prin a-l înfățișa pe Prometeu într-o ipostază din cele mai puțin eroice: „Cînd din înaltul Caucazului, Prometeu se încredință că,

¹ Pierre Albouy, *op. cit.*, p. 166.

² Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 434.

de fapt, lanțurile, fiarele, cămășile de forță, parapetele și alte asemenea scrupule îl anchilozau, se ridică într-o mână pentru a-și schimba poziția, întinse brațul drept și între ceasurile de toamnă patru și cinci coborî pe bulevardul ce duce de la Madeleine la Operă¹. De fapt, după cum subliniază Trousson — „ar fi fost imposibil să se trateze venerabila temă cu o dezinvoltură mai aparentă, cu o preocupare mai evidentă de a lipsi de solemnitate legenda marelui Revoltat. Era fără-ndoială un sacrilegiu, dar examinînd lucrurile mai îndeaproape, un sacrilegiu care reînnoia într-un mod deosebit semnificația mitului”². Gide a demonstrat, prin urmare, polivalența semnificativă a miturilor antice, deschiderea lor, în sensul posibilității de a le face să exprime sensuri noi și prin Prometeuul său care prezintă „o fervoare a vieții în care omul, pe care nu-l mai justifică nici Divinitatea nici rațiunea, se acceptă pe sine”³. Prometeu îl exprimă pe individualistul Gide, pe estetul care refuză doctrinele și optează pentru plăcerile vieții.

O asemenea negare a convenției, a unei etici consacrate care pregătește afirmarea teoriei disponibilității în creația lui Gide, explică și tendința spre dărîznă care se manifestă în tratarea miturilor antice: demistificarea este justificată prin particularitățile specifice ale personalității lui Gide. Oedip al lui Gide, situat în imanența terestră, este liber de determinarea divină, trăiește ca un autentic personaj gide-ian satisfacția propriei disponibilități — atunci cînd se bucură de incertitudinea originii sale — ca să ajungă totuși, în final, la afirmarea încrederii în om și în triumful omului. Există pe de o parte o evidentă desacralizare, care se manifestă prin renunțarea la determinarea destinului lui Oedip din partea divinității, sau prin implicarea abundentă a unor elemente psihanalitice care merg pînă la prezentarea incestului fratern. „Gide a fost primul care să sugereze că fiii născuți din incestul inconștient al lui Oedip au încercat în mod

¹ André Gide, *Prometeu rău înlănțuit*, București, E.L.U., 1969, p. 105.

² Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 435.

³ R. M. Albérès, *op. cit.*, p. 42.

deliberat să-și seducă surorile“¹, după cum subliniază Gilbert Highet; tot el mai susține că Gide a fost preocupat — ca și Molière — de ideea că păcatul este molipsitor: „după cum ipocrizia lui Tartuffe și avariția lui Harpagon îi afectează pe cei cu care ajung în contact (n.n.: de fapt, îi afectează, dar nu întotdeauna îi și contaminatează !!), tot așa, incestul inconștient al lui Oedip se răspîndește și infectează întreaga familie“². Dincolo de desacralizarea exprimată cu ostentație, mitul este tratat cu ironie, limbajul care aparține epocii lui Gide subliniază detașarea superioară de mit.

Aceeași atmosferă caracterizează și dramele mitice din creația lui Jean Cocteau. Demistificarea este subliniată și de introducerea în *Orphée* (1927) a unor elemente quasi-suprarealiste, într-o acțiune transpusă integral în epoca noastră, în existența unui menaj destul de banal, în care Orfeu și Euridice se ceartă din cauza unui cal, pe care Orfeu l-a instalat în salon, pentru că îl urmărise într-una din zile. În conținutul eterogen al acestei piese mai figurează și problema poetului, care nu este străină de o anumită convertire religioasă de moment a scriitorului, prin intermediul căreia Cocteau se eliberează de elementele suprarealiste și optează pentru o artă care să cuprindă lumea văzută și pe cea nevăzută. Piesa lui Cocteau este o transpunere a mitului lui Orfeu în măsura în care pune problema poeziei — care se conturează prin intermediul ideii totalității inspirației poetice, exprimată în figura lui Heurtebise — problema iubirii și a morții, dar derutează printr-o ambiguitate a semnificațiilor, care exprimă o anume derută în drumul creației scriitorului, motiv pentru care Leo Aylen vede în *Orphée* „un fascinant *jeu d'esprit*, care nu are nimic din spiritul tragic invocat în prolog“³. Mitul lui Oedip, preluat în *La Machine infernale* este, ca și în *Oedipe* al lui Gide, un prilej de demistificare ce se manifestă la toate nivelele, atât la nivelul unui conținut în care Oedip nu mai este determinat de divinități și de oracol, în care sfinxul nu mai exercită teroare — ca

¹ Gilbert Highet, *op. cit.*, p. 536.

² *Ibidem*, p. 536.

³ Leo Aylen, *op. cit.*, p. 263.

singur depozitar al unor enigme — ci caută să-l ajute pe om, precum și la nivelul limbajului, care este acela al unei comedii de boulevard, de cea mai banală factură. Până și anumite scene sugerate de Shakespeare, ca scena apariției fantomei regelui, adâncesc distanța de mit și servesc în acest sens atitudinea de deriziune, care subliniază de fapt o modalitate posibilă a mitului în dramaturgia secolului nostru.

Demistificarea prin distanțare ironică de mit se potrivește într-o oarecare măsură și unor tendințe specifice spiritualității franceze, unei înclinații spre deriziune și ironie care nu au fost străine nici de Gide, nici de Cocteau. Acela pe care Gide îl prezintă ca pe ultimul său erou, Thesée, din povestirea cu același nume din 1946, exprimă concluziile unei creații în care demistificarea este o trăsătură dominantă în general și e prezentă în special în reluarea unor teme mitice. Discuția finală dintre Oedip și Teseu prezintă convingerile pentru care optează scriitorul și care-l situează în afara divinului, alături de o existență pămînteană menită să-i aducă satisfacții. Și când Oedip, convertit, îi mărturisește lui Teseu noua lui credință care însoțește situația lui de penitent: „...pe când lumea din afară dispărea din fața ochilor mei plasmuiți din materie, înecîndu-se în ceață, un fel de privire nouă mijea înlăuntrul meu, îndreptîndu-se spre infinitele perspective desfășurate de lumea interioară, perspective pe care lumea aparențelor... mă făcuse să le disprețuiesc. Și această lume insensibilă (vreau să spun pe care nu o poți percepe prin simțuri) este, o știu acum, singura adevărată. Toate celelalte sînt năluciri care ne înșală și ne împiedică să contemplăm dumnezeirea; trebuie să încetezi să mai vezi lumea pentru a-l vedea pe Dumnezeu, așa mai spusese odată înțeleptul orb Tirezias”¹, acestui Oedip, Tezeu îi răspunde, între altele: „...Gîndirea mea nu te poate însoți pe această cale. Rămîn fiu al acestui pămînt și cred că omul, oricum ar fi el și chiar așa păcătos cum îl socoți tu, trebuie să cîștige

¹ André Gide, *Tezeu*, (în) *File de toamnă*, București, Editura Univers, 1971, p. 79.

partida jucînd cu cărțile pe care le are“¹. Ambițiosul Tezeu, optînd pentru lumea pămînteană, îl exprimă pe Gide, dar el exprimă de fapt un Gide care a depășit faza individualistă a lui Prometeu și a ajuns la convingerea că adevărata cale trebuie să-l facă să depășească satisfacția singulară pe care i-o oferă roadele pămîntului și să guste satisfacția unei meniri mai înalte : „În urma mea las cetatea Atena. Mai mult chiar decît soția mea, mai mult chiar decît fiul meu, mi-a fost dragă. Mi-am întemeiat orașul. După mine în el va sălășlui veșnic gîndirea mea. Mă apropii cu inima împăcată de moartea care mă va afla singur. Am gustat din bucatele acestui pămînt. Mă alină gîndul că după mine, datorită mie, oamenii vor ști să vadă că sînt mai fericiți, mai buni și mai liberi. Pentru binele omenirii de mîine mi-am făurit opera. Am trăit“².

Dramele mitice din literatura secolului nostru reprezintă fără-ndoială modalități posibile ale mitului antic în tematica unor opere literare contemporane, în măsura în care s-au abandonat semnificațiile inițiale și s-a ajuns prin intermediul mitului la exprimarea unor tendințe specifice atmosferei spirituale contemporane, sau la exprimarea unor personalități care se constituie în aceeași atmosferă literară. În măsura în care polivalența semnificativă asigură mitului o deschidere care implică și sensurile lui contemporane, mitul poate să-și găsească justificarea într-o operă literară a zilelor noastre ; opera nou creată devine mai sugestivă tocmai prin reluarea și repetarea unor situații familiare pentru omul de cultură. Această corespondență între situații și stări sufletești este explicabilă prin perenitatea unor probleme pe care le ridică existența umană în general, dar nu este justificată decît în măsura în care, dincolo de ceea ce este permanent, momentul istoric își înscrie tendințele specifice și definitorii.

Din moment ce dramaturgia contemporană atestă posibilitatea revitalizării mitului, prin menținerea unor invariante de situație mitică, cu condiția implicării unor

¹ *Ibidem*, p. 81.

² *Ibidem*, p. 81.

semnificații noi, se ridică o altă problemă, aceea a posibilității preluării, o dată cu tiparele mitice, a spiritului tragic din creația anticilor. Dacă problema tratării în drama veacului nostru a unor subiecte mitice luate din tragedia antică se justifică din punct de vedere tematic, în lumina unei viziuni istorice referitoare la circulația temelor literare, rămîne îndoielnică justificarea estetică a temei mitice în sensul realizării tragicului și a tragediei, într-o epocă literară în care atît categoria tragicului cît și specia tragediei au ajuns într-o situație problematică.

MIT ȘI TRAGIC. POSIBILITĂȚILE REALIZĂRII TRAGICULUI ÎN DRAMA MITICĂ CONTEMPORANĂ

Stabilirea măsurii în care dramele mitice ale secolului nostru realizează sau nu realizează tragicul, sînt sau nu sînt tragedii, necesită o clarificare prealabilă a termenilor și o perspectivă istorică a lor.

Situația tragediei și a tragicului în literatura secolului nostru este una din problemele care au suscitat un deosebit interes în cercetarea literară contemporană, interes justificat prin faptul că tragedia și tragicul au încetat să mai existe în formele cunoscute în istoria literaturilor din veacurile trecute. Problema este deosebit de complexă și ar presupune atît examinarea dispariției tragediei ca structură dramatică — mai precis ca specie literară și ca spectacol, cît și examinarea problemei mai restrînse a disoluției tragicului în accepțiunea de categorie estetică.

Premiza teoretică a acestei probleme o constituie teza istoricității genurilor și a speciilor literare, care, dincolo de niște variante, atemporale, definitorii pentru gen sau pentru specie, au un statut variabil din punct de vedere istoric. În perspectiva unei permanente modificări în evoluția istorică a structurilor literare — în accepțiunea de structuri ale genurilor — este de luat în considerare și teza dispariției lor. În același regim al istoricității se înscrie și categoria estetică a tragicului.

Premiza istoric-literară a problemei o constituie precizarea că, după epoca clasicismului francez și eventual după *Iphigenie* a lui Goethe, tragedia și categoria estetică a tragicului cunosc un proces de dispariție. Cu toate că drama ibseniană mai exprimă condiția tragică a personajului, prin eșecul aspirației spre absolut, ea nu mai realizează categoria estetică a tragicului și nici particularitățile tragediei ca structură dramatică, înregistrând evidente simptome de criză a dramei.

Termenul de tragic implică o realitate mai vastă decât aceea pe care o acoperă noțiunea de tragedie. Spre deosebire de comic, care se manifestă în mod esențial în sfera esteticului, presupunând o anumită atitudine față de existență, o anumită modalitate de receptare a existenței, tragicul aparține atât sferei existențiale cât și sferei estetice.

În sfera existențială, fenomenul tragicului constituie — după opinia lui Max Scheler — „o structură fundamentală a universului”¹. Sentimentul tragic este un fapt permanent, un afect aparținând naturii umane în ipostaza ei generală și universală, a cărei constanță nu exclude o anumită istoricitate, determinată de istoricitatea cauzelor sale.

În sfera esteticului, tragicul se manifestă prin categoria estetică a tragicului, care apare în cadrul unei reprezentări tragice și are valoarea de fapt artistic variabil în evoluția istorică.

O investigație dialectică a tragicului ne permite să considerăm ca elemente constitutive ale reprezentării tragice situația tragică și caracterul tragic, care presupun o relație variabilă. Situația tragică nu poate fi privită în mod static, întrucât este în funcție de o anumită viziune despre lume și viață, ea apare în mod diferit în momentele semnificative din istoria tragediei, în antichitate, în tragedia shakespeariană, sau în reprezentările tragice ale secolului nostru; caracterul tragic cunoaște o evoluție istorică dependentă de factori similari, legată de o anumită viziune despre om, de conturarea pe diferite trepte

¹ Max Scheler, *Il fenomeno del tragico* în *La posizione dell'uomo nel mondo e altri saggi*, (Fenomenul tragicului, în Situația omului în lume și alte studii), Milano, 1970, p. 73.

ale istoriei a unui tip uman cu o fizionomie morală și socială specifică, un erou ieșit din comun, înzestrat cu calități excepționale. Dar, dincolo de schimbările pe care le comportă situația și caracterul tragic, este necesară mențiunea că cele două elemente constitutive ale reprezentării tragice se găsesc în mod permanent în relație și că, dincolo de istoricitatea fiecăruia din elemente, intervin modificări la nivelul acestei relații, presupunând în cadrul raportului de interdependență și conexiune, primordialitatea fie a situației, fie a caracterului tragic. În ordine istorică, situația este anterioară caracterului tragic; caracterul tragic s-a afirmat în condițiile unei situații fără ieșire, în fața căreia încercările de salvare sînt inefficiente.

Elementele constitutive ale reprezentării tragice, situația tragică și caracterul tragic presupun o dinamică specială, prin care se manifestă categoria estetică a tragicului.

Problema categoriei estetice a tragicului este o problemă a structurii dramatice, în măsura în care se constituie ca modalitate de manifestare a semnificației unei opere și determină ca atare toate elementele constitutive ale structurii literare, exprimîndu-se prin acțiune, personaje, precum și prin discursul dramatic.

Conceptul de categorie estetică a tragicului prezintă cîteva invariante definitorii, menționate de aproape toate textele ce încearcă să realizeze o estetică a tragicului, aparținînd mai ales filozofiei germane din secolul al XIX-lea, de la Schelling la Max Scheler, și pe care le semnalează și tratatele de estetică ale epocii noastre. Deși amintitele texte ce se ocupă de estetica tragicului aparțin în cea mai mare parte unei orientări filozofice idealiste, ele au meritul de a sugera sau de a afirma categoric *esența dialectică* a tragicului, care se manifestă în natura conflictuală a acestei categorii estetice. Astfel, Schelling consideră, în cadrul unei filozofii romantice a identității, că elementele contradictorii care intră în coliziune într-o tragedie nu se elimină, ci ajung la o situație echivalentă, se elimină cu alte cuvinte contradicția. „Esența tragediei este” — după cum precizează Schelling — „o dispută adevărată a libertății care apare la subiect, cu necesitatea, ca element obiectiv, dispută care nu se încheie prin vic-

toria unuia din aceste elemente, ci prin faptul că amîndouă elementele, cel învingător și cel învins se prezintă în aceeași desăvîrșită indiferență¹. În interpretarea lui Schelling, Oedip ca erou tragic reprezentativ, este implicat într-o dialectică a tragicului, prin faptul că propria voință de libertate a eroului, care este esența eului său, esența propriei sale individualități se manifestă împotriva lui. Prin luptă, contrariile nu se anulează, pentru că nici necesitatea, care este puterea obiectivă a destinului nu dispare și nici libertatea confirmată prin acțiunea lui Oedip. Prăbușirea eroului este, pentru Schelling, echivalentă cu o anulare a contradicției, care presupune din partea acestuia o recunoaștere a necesității. Față de interpretarea lui Schelling, care identifică prăbușirea tragică cu anularea contradicției, dar nu și a contrariilor, s-ar impune precizarea că imposibilitatea anulării contrariilor este o expresie a ideologiei antice, care acreditează o concepție despre individ la care participă ideea determinării sale. Tragicul apare — datorită esenței sale conflictuale — ca un proces dialectic de autodistrugere sau de autoafirmare prin autodistrugere a unei valori supreme, care este pentru Schelling — libertatea, pentru Schopenhauer — voința. Natura dialectică a tragicului rezultă și din precizările pe care le face Max Scheler cu privire la tragic. În eseul său despre *Fenomenul tragicului*, Max Scheler situează tragicul în sfera valorilor, fără a aplica o ierarhie în cadrul căreia să se evidențieze o valoare supremă, ci făcînd doar o distincție între valori pozitive și valori negative și considerînd că tragicul se realizează pentru că aceste valori sînt în mișcare, ele cunosc o dinamică specială. „Tragic este“ — precizează Max Scheler — „conflictul între valorile pozitive și purtătorii lor“². Această viziune asupra tragicului presupune o dialectică a valorilor în cadrul căreia „acea unică și aceeași forță care duce la realizarea unei valori pozi-

¹ Schelling, *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (Scriori despre dogmatism și criticism), apud P. Szondi, *Versuch über das Tragische* (Eseu despre tragic), Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1964, p. 15.

² Max Scheler, *op. cit.*, p. 73.

tive se configurează ea însăși în cursul acestei realizări ca și cauză a distrugerii propriiei valori¹. Coliziunea se încheie prin *prăbușirea unei valori*, mai precis prin *distrugerea valorii pozitive*². Faptul că tragicul se manifestă cu condiția „ca forțele distrugătoare ale valorii pozitive să izvorască ele însele din purtătorii de valori pozitive”³, implică o mișcare dialectică, în cadrul căreia la Sofocle, în *Oedip rege* este implicată transformarea dorinței de eliberare în prăbușire, la Shakespeare este angajată existența lăuntrică, individualitatea subiectivă în drama conștiinței din *Macbeth*, la Racine se realizează dialectica pasiunilor. Se manifestă în tragedie o conjuncțiune a personajului tragic cu valoarea, valoarea și eroul tragic fiind elemente care se implică. Valoarea determină opțiunea eroului tragic, o opțiune necesară și nu una oarecare. Antigona optează pentru datoria impusă de legile nescrise, pentru că ea este purtătoarea unei valori care se confundă cu datoria, Oedip optează pentru adevăr în mod necesar, ca purtător al adevărului ce reprezintă o componentă a comportamentului, a valorii sale. Rodrigue optează pentru onoare, singura alternativă posibilă pentru afirmarea valorii. Eroul tragic poartă în sine valoarea, ca pe o necesitate pe care decizia lui o materializează. Valorile intrate în coliziune tragică sînt de obicei forțe în egală măsură legitime, dintre care una totuși trebuie să fie distrusă, generînd o tragică ambiguitate. Prăbușirea tragică, înțeleasă ca prăbușire a unei valori, este un alt element care participă la realizarea categoriei estetice a tragicului. Coliziunea de valori ajunge la prăbușirea tragică prin intervenția *necesității tragice*, care operează ca o forță ineluctabilă și insurmontabilă, dincolo de orice act liber la care omul poate recurge. Necesitatea tragică nu este necesitatea cursului natural al existenței în care forțele libere pot interveni, ci o necesitate situată mai presus de libertate. Max Scheler precizează în acest sens: „Nu se poate realiza tragicul într-o lume din care lipsește o necesitate esențială, care transcende fie determi-

¹ *Ibidem*, p. 81.

² *Ibidem*, p. 77.

³ *Ibidem*, p. 77.

nismul natural, fie libera alegere"¹. Într-o literatură orientată în spiritul unei concepții raționaliste și pozitivistice despre individ și condiția sa existențială, nu se realizează necesitatea tragică pentru că, după cum arată George Steiner în *Moartea tragediei*, „Personajul tragic este distrus de forțe care nu pot fi înțelese complet și nici învinse de înțelepciunea rațională”². Necesitatea tragică operează cu un statut de situație — limită, de obstacol insurmontabil, care nu poate fi transgresat prin voința liberă. Această situație-limită este un fel de ordine metafizică, manifestându-se ca un element situat mai presus de posibilitatea individuală de decizie, fie că se constituie ca o fatalitate religioasă, mitologică sau creștină, fie că apare ca o forță situată pe un plan superior posibilității de decizie individuală, cum este cazul pasiunii.

Particularitățile amintite ale categoriei estetice a tragicului sînt sugestiv formulate într-o definiție pe care o încearcă M. Ralea în *Prelegeri de estetică*: „Tragicul se caracterizează deci prin: existența unei mari și unitare personalități, care este în conflict cu o forță egală, cu un lanț de nenorociri, care vin inevitabil din exterior sau interior, cu care se dă o luptă pentru afirmarea de valori și depășire a moralei curente, ajungîndu-se la un dezno-dămînt nefavorabil pentru erou”³. Categoria estetică este o categorie obiectivă, detașată de eul nostru și situată în domeniul valorilor. Ca atare, ea implică situația tragică dependentă de o situație reală, și caracterul tragic, a cărui suferință și prăbușire este determinată de imposibilitatea de a depăși situația tragică. Acest fapt îi conferă calitatea de situație-limită. Situația tragică este o situație limită determinată istoric. În tragedia antică elenă, limita este legată de transcendent, situația tragică implicînd participarea divinului, în spiritul concepției despre existență a unei epoci care admite determinismul de factură religioasă și în cadrul unei specii literare născute în strînsă legătură cu cultul lui Dionysos. Caracterul este

¹ *Ibidem*, p. 84.

² George Steiner, *op. cit.*, p. 10.

³ M. Ralea, *Prelegeri de estetică*, București, Ed. Științifică, 1972, p. 234.

de fapt personajul în situația tragică. Varietatea istorică a caracterului tragic este legată de noțiunea de libertate, care presupune în esență opțiune și responsabilitate. În tragedia antică elenă, caracterul tragic este lipsit de libertate, este determinat de forțe situate mai presus de puterea de opțiune a omului și ca atare este integrat într-o situație în care acționează actualizînd un destin tragic. Destinul acționează și în funcție de hybris-ul individului și solicită din partea lui o imensă putere sufletească pentru a rezista, putere pe care o furnizează credința într-un sens al existenței. Împotriva acestui destin, caracterul tragic se revoltă cu patos, dar se prăbușește iremediabil, așa cum se întîmplă în cazul lui Oedip, a cărui vină involuntară este o manifestare evidentă a determinării sale. Caracterul apare deci în situația tragică, care este prin excelență dinamică, întrucît implică acțiunea ca o condiție esențială a tragediei, așa cum precizează și Aristotel în *Poetica* : „tragedia este imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, ...imitație închipuită de oameni în acțiune“¹. Tragicul izvorăște deci în primul rînd din situații care sînt în același timp acțiuni, caracterele avînd misiunea de a ilustra o situație : „...căci tragedia este imitarea unei acțiuni și numai în măsura în care e imitarea unei acțiuni e și imitarea celor ce o săvîrșesc“². Această relație între situație și caracter, cu primordialitatea situației, constituie particularitatea specifică și definitorie a tragediei elene, menționată de altfel de Roger Caillois în termeni deosebit de sugestivi : „Primordialitatea situației asupra caracterului, înseamnă că ea revelează esența umanului, prin ea însăși și independent de subiectivitatea personajului, în timp ce personajele apar în ele însele ca niște agenți cosmici care actualizează destinul, rolurile care opun și divinizează substanța unică“³.

¹ Aristotel, *op. cit.*, p. 157.

² *Ibidem*, p. 159.

³ Roger Caillois, *La tragédie et le principe de la personnalité (Tragedia și principiul personalității)* în *Le théâtre tragique (Teatrul tragic)*, Paris, Ed. CNRS, 1965, p. 474.

Al doilea moment semnificativ în evoluția reprezentărilor tragice, tragedia shakespeariană, presupune o modificare substanțială în relațiile situație-caracter, în sensul primordializării caracterului, explicabilă într-o epocă de afirmare a individualismului Renașterii, în care nu mai are loc o determinare exterioară a personajului tragic. Acestei modificări în mecanismul relației amintite i se mai adaugă și o altă transformare, aceea a abandonării divinului, care se situează tot în climatul spiritual laic al epocii.

Tragedia shakespeariană își axează „interesul poetic... în grandoarea caracterelor, care dovedesc că sînt superioare situațiilor și acțiunilor lor”¹. Caracterul se prezintă ca un personaj marcat de o pronunțată subiectivitate: situația tragică este dependentă de viziunea sa subiectivă, așa cum se întîmplă în cazul lui Macbeth, care ajunge într-o situație tragică numai în clipa cînd în propria lui viziune despre existență începe să se manifeste setea de putere. Personajul tragic, care rămîne un erou ales, în spiritul recomandărilor aristotelice, „ales” de data aceasta prin forța ieșită din comun a individualității titanice, se deosebește de caracterul tragic din antichitate, prin libertatea care pe plan obiectiv presupune dispariția determinării religioase, iar pe plan subiectiv posibilitatea lui de a-și alege individualitatea și de a face acest lucru cu luciditate, în urma unui proces de deliberare. Această luciditate îl face pe erou conștient de imposibilitatea depășirii propriei pasiuni și totodată a renunțării la ea, astfel încît tragicul, situația-limită, se manifestă la nivelul pasiunilor, la nivelul caracterului tragic. „Fatalitatea” tragică în această relație care presupune primordialitatea caracterului, nu mai este o fatalitate exterioară, ci o fatalitate interioară, pe care o reprezintă tocmai pasiunea. În alternativa opțiunii între două valori, dintre care una duce în mod inevitabil la pieire, eroul alege moartea, pentru că nu poate depăși pasiunea și rămîne astfel într-o lume închisă, din care nu există ieșire. Caracterul substanțial, despre care vorbește Hegel, este în primul rînd un caracter subiectiv, dependent de propriile

¹ Hegel, *op. cit.*, p. 606.

sentimente și pasiuni, de liberul arbitru, avînd o existență interioară proprie care se dezvăluie în ordinea evenimentelor.

Tragedia clasică franceză, deși se vrea o reluare a modelelor antice, acordă mai multă importanță caracterului tragic, care alege liber o anumită soluție etică, așa cum se întîmplă la Corneille, sau alege moartea, neputîndu-și anula pasiunea, în tragedia lui Racine.

Majoritatea istoricilor literari au căzut de acord în a considera că în secolul al XIX-lea tragedia și tragicul intră într-o criză, din care — după opinia unor exegeți ai literaturii secolului nostru — nici nu a mai ieșit, ajungînd la dispariție. Fără îndoială, creația lui Ibsen nu ne mai oferă tragedii în sensul celei antice sau shakespeariene, motiv pentru care termenul de tragedie a și fost abandonat în favoarea celui de dramă. Această denumire semnifică, de altfel, și modificările care au loc în structura dramatică. Dar, în realitate, categoria estetică a tragicului și particularitățile tragediei în accepțiunea tradițională a acestor concepte, încetează să se mai realizeze după Racine.

Goethe, prin *Iphigenie auf Tauris*, încearcă să creeze o tragedie după model antic, în cadrul neumanismului clasic german, dar această încercare are loc în cadrul unei creații din care — în pofida manifestării demoniului goethean — lipsește o viziune tragică despre existență.

Elementele definitorii ale categoriei estetice a tragicului, coliziunea de valori, necesitatea tragică, prăbușirea valorii, nu se mai realizează în literatura contemporană și în climatul spiritual contemporan.

Coliziunea valorilor nu mai este posibilă într-o epocă de criză spirituală, care se manifestă prin criza și nihilismul valorilor și are drept consecință o devalorizare a personajului tragic. Acesta își pierde nu numai statutul de erou, dar ajunge, prin pierderea determinărilor tradiționale, la depersonalizare, reducîndu-se uneori la un fenomen de serie.

Necesitatea tragică încetează să mai opereze într-o epocă în care are loc o „disoluție a fatalității” — pentru

a întrebuița un termen al lui Jean Duvignaud¹ — proces explicabil prin faptul că individualitatea umană nu mai acceptă ideea unui determinism absolut, cu alte cuvinte într-un moment în care, pierzându-și credința în absolut și în alte valori, individualitatea umană refuză orice transcendență, fie ea religioasă, fie ea o forță din afara religiei, dar situată mai presus de posibilitățile umane de intervenție. Obstacolele cu care se întâlnește individualitatea umană reprezintă un destin biologic, social-politic, psihologic, sau ontologic, lipsit de semnificația acelei ordini metafizice, implicate în situația-limită a tragicului. Disoluția fatalității este un proces mai vechi, care se manifestă chiar și înainte de secolul al XIX-lea, apare încă din drama schilleriană, și devine evident la sfârșitul secolului al XIX-lea. Astfel, destinul biologic al lui Oswald din *Gengangere (Strigoii)* lui Ibsen, tarele ereditare care vor determina prăbușirea eroului într-o dramă cu puternice implicații naturaliste, nu poate avea valoarea unei necesități tragice. Nici destinul social-politic al lui Stockmann din *En Folkefinde (Un dușman al poporului)*, nu reprezintă un element ireparabil.

În condițiile climatului spiritual al veacului nostru, situația-limită nu mai operează la nivelul transcendenței implacabile și nici la acela al unei fatalități lăuntrice, nu mai are nici caracterul de necesitate iremediabilă. Obstacolul tragic se manifestă în condițiile în care omul intră în relații cu existența, cu universul înconjurător, implicit cu mediul social și cu sine. Realitatea socială, statutul existențial, natura biologică, ereditatea, complexe, toate acestea pot opera ca obstacole, dar reprezintă în esență o transpunere a tragicului în domeniul *social, ontologic, biologic* sau *psihopatologic* și tocmai de aceea o anulare a caracterului său iremediabil. Bunăoară personajele dramatice, care apar ca purtători ai unor complexe, ca individualități stăpânite de instincte, nu îndeplinesc funcția de purtători de valoare, iar complexe psihanalitice nu au funcție de necesitate tragică. Manifestarea lumii inconștientului cu instinctele erotice sau de agresiune, cu com-

¹ Jean Duvignaud, *op. cit.*, pp. 442—473.

plexele psihopatologice este incompatibilă cu categoria estetică a tragicului, dar exprimă un tragic existențial.

Universul dramatic brechtian, ca lume a catastrofelor politice și a războaielor, este o lume a degradării valorilor și a anulării absolutului, care exprimă condiția tragică a individului în existența social-politică a veacului nostru, fără să realizeze categoria estetică a tragicului; cu tragicul drama epică a lui Brecht este și structural incompatibilă, prezentându-se ca o formă deschisă, în cadrul căreia absența unei soluții nu exclude posibilitatea găsirii ei, iar posibilitatea unei soluții presupune o certă incompatibilitate cu necesitatea tragică.

Faptul că în literatura contemporană nu se realizează categoria estetică a tragicului, nu presupune și dispariția tragicului din literatură. Se exprimă cu insistență în literatura contemporană un tragic existențial, care se realizează în afara unei necesități tragice și nu implică prezența valorilor. Manifestarea insistență a tragicului existențial în literatura secolului nostru nu își are explicația în sugestiile nietzscheene și nici chiar în mitul spenglerian al declinului occidentului, mit care, de altfel, se situează în afara unei viziuni dinamice asupra culturii, încercând să identifice noțiunea de cultură cu un singur tip de cultură. Faptul că în secolul nostru tragedia a murit ca modalitate literară, fără să dispară și categoria existențială a tragicului, care se manifestă în toate genurile literare, își găsește explicația esențială în condițiile istorice și sociale ale epocii noastre, o epocă zguduită de două războaie mondiale, epocă în care omenirea a avut revelația cumplită a lagărelor de concentrare, a torturii și a genocidelor, precum și perspectiva distrugerii atomice. Răul nu se mai prezintă pentru oamenii veacului nostru ca o fatalitate iremediabilă, dar chiar dacă ei refuză să se supună, prezența lui explică manifestarea conștiinței tragice a omului.

Tragicul existențial se manifestă cu mai multă insistență în drama existențialistă, în drama lui Camus sau în farsa tragică din teatrul absurdului.

Criza care afectează existența individului într-o anumită lume, care a încetat să mai constituie pentru individ un univers organizat și sistematic — și ca atare își am-

biguizează sau își anulează semnificațiile — explică și manifestarea conștiinței tragice, exprimată într-o literatură care nu mai realizează tragedia. Această situație oarecum paradoxală, care constă în manifestarea tragicului ca o categorie existențială, dar în absența categoriei estetice a tragicului și a tragediei ca o structură dramatică tradițională, o subliniază Jean-Marie Domenach în *Le retour du tragique (Reîntoarcerea tragicului)*, considerând tocmai din acest motiv că literatura absurdului realizează o *infratragedie* în raport cu ceea ce istoria literară anterioară a consacrat ca tragedie: „Cum putea să renască tragedia într-o epocă în care eroismul, marile sentimente și vorbele mari se prăbușiseră într-o baie de sânge și minciună? Cum putea un gen literar atât de riguros determinat prin reguli, atât de solemn, să aibă curs într-o societate care respinge tabu-urile și introduce îndoiala în legătură cu orice reprezentare coerentă și cu orice valoare stabilită? Poziția omului în lume s-a schimbat profund prin dezvoltarea tehnicii care a alungat misterul...”, dar cu toate acestea, după cum se subliniază în continuare în text: „Tragicul nu a fost abolit, ci dimpotrivă; manifestarea unor ideologii... teama contemporanilor în fața potențialului de distrugere produs de geniul lor tehnic, toate acestea creează, pentru prima dată după trei secole, un climat propice tragediei, dar nu și tragedia”¹.

Disoluția categoriei estetice a tragicului într-o literatură care nu a încetat să exprime tragicul și manifestarea tragicului existențial, presupune dispariția elementelor care au participat la realizarea categoriei estetice a tragicului, dispariția coliziunii de valori, abolirea necesității tragice și absența catastrofei tragice. În locul lor, apar niște elemente prin care se afirmă tragicul existențial.

Astfel în locul coliziunii de valori, tragicul existențial situat în afara lumii valorilor izvorăște dintr-o *confruntare între individ și existență*, confruntare care se soldează prin incompatibilitate și presupune din punct de

¹ Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique (Întoarcerea tragicului)*, Paris, Seuil, 1967, pp. 258—259.

vedere obiectiv o relație de inadecvare și de ostilitate, mergînd pînă la afirmarea divorțului dintre individ și lume; pe planul subiectivității ea generează suferință, alienare și angoasă. Abolirea necesității tragice în accepțiunea ei de ordine metafizică, de putere situată mai presus de voința liberă, nu presupune și absența oricărui obstacol tragic, absența unei situații-limită față de care individul să nu aibă putere de acțiune. Această situație-limită se manifestă în însăși condiția existențială, care nu mai presupune o contradicție între libertate și necesitate, ci o mișcare ontologică de decădere, de coborîre într-o existență banală, „aruncarea în existență” fiind însoțită de o *conștiință inautentică*. Decăderea ontologică, formă a existenței inautentice, este în mod evident semnul unei condiții existențiale tragice; ea apare ca un *proces obiectiv*, dar cunoaște mai multe ipostaze ale atitudinii subiective, de la trăirea inconștientă a existenței inautentice, așa cum se întîmplă în cazul celor două cupluri de personaje din *La chantatrice chauve* (*Cîntăreața cheală*), la manifestarea unei conștiințe a existenței inautentice, cum se întîmplă bunăoară în cazul dramei lui Camus. Caligula are conștiința situării sale într-un univers absurd și încearcă să se identifice cu absurditatea puterii, Jan și Martha din *Le malentendu* (*Neînțelegerea*), au fiecare conștiința inautenticității existenței proprii. Această existență inautentică este pentru Martha o existență solitară, o existență de reclusiune, care trebuie să-i asigure mijloacele unei existențe autentice, undeva sub soarele sudului și pentru aceasta ea se pregătește prin crimă. Neînțelegerea care o face să-și omoare fratele apare ca o absurditate metafizică, operează ca o fatalitate; dimensiunea individuală implică o dimensiune mai generală; în cadrul ei moartea este consecința unei neînțelegeri universale, care stăpînește existența.

Catastrofa tragică reprezintă în condițiile manifestării categoriei estetice a tragicului o cale de rezolvare a unei situații conflictuale, chiar dacă rezolvarea este echivalentă cu prăbușirea. Imposibilitatea rezolvării situației tragice în condițiile afirmării tragicului existențial, explică renunțarea la prăbușirea tragică. Tragicul existențial este o situație fără ieșire, care obligă la acceptarea

resemnată a condiției existențiale, acceptare pe care Sisif o simbolizează. În asemenea condiții se explică și structura circulară a farsei tragice.

Dincolo de imposibilitatea realizării categoriei estetice a tragicului în accepțiunea tradițională, situația tragediei din veacul nostru, mai precis dispariția tragediei în accepțiunea ei de structură dramatică, este consecința unei crize generale a dramei. Elementele constitutive ale structurii dramei, care cunosc substanțiale perturbări la sfârșitul secolului al XIX-lea, sînt universul dramatic și semnificațiile sale, exprimate în primul rînd prin acțiune, personaje, limbaj, acțiunea dramatică constituindu-se — spre deosebire de cea epică — ca o acțiune directă, nemijlocită, prezentă.

Procesul de subminare și chiar de desființare a structurii dramatice tradiționale, care culminează în teatrul absurdului, este mai îndelungat. Criza pe care istoricii literari și exegeții tragediei o semnalează în evoluția tragicului și a tragediei la sfârșitul veacului trecut — prin drama lui Ibsen, Cehov și Strindberg — dobîndește contururi mai precise în secolul nostru, prin renunțarea la unele particularități specifice ale structurii dramatice aristotelice. Dacă situația tragică se realizează în dramaturgia secolului nostru ca o situație existențială, deși în condiții diferite de cele ale tragediei antice, în care determinismul religios reprezintă o limită în funcție de destin, și de cele ale tragediei shakespeariene, care excelează prin afirmarea unor caractere superioare situației tragice, prin faptul că poartă pasiuni pe care nu le pot stăpîni și astfel reprezintă însăși limita tragică, istoria dramei prezintă — începînd cu sfârșitul secolului trecut — o serie de particularități de structură, care se afirmă ca o negare a particularităților aristotelice tradiționale ale acestei specii, punînd în discuție însăși existența dramei.

În definiția aristotelică din *Poetica*, tragedia este prezentată în primul rînd ca o acțiune aleasă și întreagă, „realizată de oameni în acțiune“. Această trăsătură a tragediei, care este și o particularitate a oricărei drame tradiționale, o semnalează și Peter Szondi în *Theorie des modernen Dramas* (*Teoria dramei moderne*). Pornind de

la definiția aristotelică, prin care dramaticul este legat de acțiune, Szondi consideră că particularitățile esențiale ale dramei, ca specie literară, sînt caracterul ei absolut și caracterul ei primar. Drama este absolută în măsura în care nu se cunoaște decît pe sine, este liberă de tot ceea ce îi este exterior, chiar de autor, care este neapărat „absent în dramă”¹. Drama este primară în măsura în care „se reprezintă pe sine, este ea însăși”, și „nu este o reprezentare secundară a ceva primar”², ci își realizează acțiunea și replicile în propria ei desfășurare. Ca atare drama în structura ei autentică de creație absolută și primară face apel la timpul prezent, un prezent care nu este lipsit de o evidentă dinamică: „Întrucît drama este primară, timpul ei este prezentul”³ — precizează Szondi. Acest lucru nu presupune caracterul static, ci doar o manieră specială a curgerii timpului dramatic: prezentul trece și devine trecut și ca atare nu mai este readus în prezent. Prezentul trece în măsura în care dă la iveală transformări, în măsura în care din caracterul său antitetic izvorăște un nou prezent. Curgerea timpului în dramă este o succesiune absolută de prezent. Drama însăși se prezintă în acest sens ca absolută, își creează singură timpul ei. De aceea fiecare moment trebuie să conțină în el un sîmbure al viitorului, să fie purtat de viitor. Acest lucru devine posibil prin „structura dialectică, bazată la rîndul ei pe relațiile interumane”⁴. Aceste particularități ale structurii dramatice aristotelice, acțiunea, drama absolută, primară, desfășurată în prezent, încep să se modifice în dramaturgia din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și faptul că în secolul nostru lipsesc adesea, justifică discuția în jurul menținerii sau dispariției tragediei ca structură tradițională.

Acțiunea dramatică, înțeleasă ca o acțiune directă, nemijlocită, cu o succesiune de evenimente ilustrînd prin

¹ Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966, p. 15.

² *Ibidem*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 17.

⁴ *Ibidem*, p. 17.

ordinea lor ierarhică etapele unui conflict, care schimbă situația eroului, nu mai apare ca atare în drama de la sfârșitul veacului trecut, la Cehov sau la Ibsen. Se produce astfel la Cehov o reducere simțitoare a acțiunii, care modifică și situația conflictului, acesta cunoscând un proces de destrămare. În *Tri sestrî* (*Trei surori*) sau în *Visniovîi sad* (*Livada cu vișini*) are loc o primordializare a atmosferei în raport cu acțiunea, funcția dramatică transferându-se de la evenimentele acțiunii la atmosferă și la situațiile în care se exprimă această atmosferă. Finalul piesei poate să apară în aceste condiții ca într-o structură dramatică circulară, nemodificat față de situația inițială (*Tri sestrî*).

În drama ibseniană lipsește adesea acțiunea prezentă. Situația tragică se realizează prin participarea trecutului, care nu apare ca un trecut evocat, în maniera dramelor istorice, nici ca un trecut transformat în prezent, ca în *Oedip rege* al lui Sofocle, ci ca o amintire, care continuă să persiste în existența interioară, ca în drama *J. G. Borkmann* sau chiar în *Gengangere*. De cele mai multe ori, drama rămîne ancorată în trecut și „o tehnică analitică readuce acest trecut în existența interioară a eroilor”¹. Tocmai în această particularitate vede și George Steiner un simptom al dispariției tragediei și premisele unui teatru nou, lipsit de acțiune, pe care-l vom întâlni în literatura secolului nostru : „Ibsen începe acolo unde tragedia se sfârșește și dramele sale sînt epiloguri ale unei catastrofe anterioare. Dar Ibsen lasă să se înțeleagă că nu ar fi o ieșire posibilă”². Această restrîngere a acțiunii prezente implică și elementele unui teatru epic.

Dacă în ceea ce privește acțiunea dramatică se înregistrează prin Ibsen o criză a structurii dramatice aristotelice, în sensul unei drame absolute și primare, preferîndu-se o formă apriorică a dramei, care permite utilizarea unei tehnici analitice, în ceea ce privește personajul, drama secolului nostru renunță în general la determinarea personajului din tragedia antică sau din drama tradițională, care presupune o dependență a lui de un anumit

¹ *Ibidem*, p. 30.

² George Steiner, *op cit.*, p. 214.

model din lumea mitică, sau din realitatea istorică. Personaje ca Ifigenia sau Nero, Cromwell sau Zaira nu acționează spontan, ci cunosc o raționalizare prealabilă, prin determinarea lor precisă în cadrul legendei sau a istoriei, determinare care le fixează replicile și acțiunile. Libertatea îi lipsește personajului tradițional nu numai din cauza unei fatalități transcendente sau a unei fatalități proprii, interne, care îi determină situația, ci și în propria structură, în măsura în care comportamentul său este dinainte cunoscut. „O altă manieră mai nouă de a crea personajul pornește de la un apriori inconștient sau non-conștient, care face personajele dependente de o forță pe care nu o controlează și pe care nu o cunoaște nici artistul. Conștiința personajului e atunci dependentă de dezvoltarea inconștientă și nedeterminată în prealabil a eroului. Nu este vorba de o explorare a inconștientului, ci de prezentarea unor figuri care nu sînt înțepenite într-o definiție, care nu se referă la o imagine dinainte stabilită a personajului, care lasă experiența să se dezvolte de la sine cu o spontaneitate completă”¹. O asemenea modificare a personajului în sensul căderii în anonim, care este în opoziție cu recomandarea aristotelică a eroului ales, precum și în sensul unei renunțări la o structură în prealabil stabilită, în favoarea unor atitudini imprevizibile, permite, pe de o parte, o evoluție din ce în ce mai pronunțată în sensul antieroiului, al anonimizării și chiar al stereotipizării personajului, iar, pe de altă parte, o evoluție în sensul relativizării individualității umane și uneori chiar al ambiguizării ei, în funcție de relativizarea adevărurilor existente, care, trecînd prin teatrul lui Pirandello, va ajunge la dezintegrarea personajului dramatic tradițional din teatrul absurdului.

În măsura în care acțiunea dramatică se modifică în sensul renunțării la unele particularități ale specificității dramatice, și personajul tradițional își pierde attributele, tinzînd să se transforme din ce în ce mai mult într-un nonerou căruia îi lipsește orice fel de determinare și a cărui semnificație se ambiguizează, în măsura în care tragicul nu se mai poate realiza prin prăbușirea unei va-

¹ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 463.

lori, pentru că teatrul epocii noastre este tocmai teatrul epocii de degradare și anulare a unor valori tradiționale, ce dobîndesc un statut de incertitudine, în măsura în care limbajul înalt nu mai există într-o dramaturgie ce va înregistra prin Ionescu o tragedie a limbajului, tragedia în forma ei tradițională aristotelică încetează să se mai realizeze. Epoca noastră excelează, de altfel, printr-o tendință de negare a unor structuri artistice tradiționale; negarea structurii dramatice tradiționale nu se petrece numai într-o creație care se și numește cu ostentație „antiteatru”, ci apare în toată dramaturgia contemporană, manifestînd acea simptomatologie specifică pe care am semnalat-o, constînd în epicizarea dramei, dezeroizarea personajului tragic, reducerea lui la calitatea de nonerou, renunțarea la construcția piramidală aristotelică, în favoarea unei construcții sinusoidale sau circulare, degradarea tragicului în grotesc, sau degradarea limbajului.

Asemenea trăsături ale reprezentării tragice, în cadrul căreia situația tragică s-a transformat în grotesc, iar caracterul tragic s-a dezintegrat, pledează în favoarea tezei dispariției tragicului și a tragediei. Dar, este cît se poate de evident caracterul relativ restrîns în spațiu și timp al acestei manifestări, consecință a unor probleme apărute în atmosfera spirituală a Occidentului contemporan, ispitit uneori să nege orice semnificație a existenței; ea este efemeră pentru că este expresia unui fenomen de criză, care nu poate fi decît o tranziție și nicidecum o stare permanentă a umanității. Dacă o serie de simptome sînt tot atîtea argumente ale unei degradări a categoriei estetice a tragicului și a tragediei, mișcarea dialectică a categoriei estetice și a genului literar, care a găsit mereu noi forme de manifestare, nu ne permite să considerăm încă evoluția tragicului drept un proces iremediabil închis, ci dimpotrivă, dată fiind persistența unor situații tragice — persistența unui tragic existențial — să acceptăm ca posibile și alte forme artistice menite să exprime o stare permanentă a umanității, sentimentul tragicului, inevitabil într-o gravă și matură confruntare cu problemele societății și ale existenței.

În această criză generală a tragicului și a tragediei, drama mitică din secolul nostru se găsește într-o situație dificilă din punctul de vedere al posibilităților de realizare a tragicului. Tragedia mitică din antichitatea elenă este purtătoare prin excelență a categoriei estetice a tragicului, în care apare ca un tragic de situație, presupune coliziunea dintre individ și o fatalitate situată în afara lui și împotriva căreia nu poate întreprinde nimic, motiv pentru care prăbușirea lui este iminentă. Tragicul se realizează cu aceste particularități, pentru că tragedia antică nu presupune o identitate între ea însăși și mit, ci alege un moment de criză din desfășurarea mitului, moment care implică o coliziune tragică și prăbușirea unor valori. Astfel, în *Oedip rege*, Sofocle nu reeditează mitul Labdacizilor, considerat cunoscut, ci alege momentul înfruntării lui Oedip cu propriul său destin, de care a vrut în prealabil să se elibereze, constată determinarea ce anihilează manifestarea libertății și în fața unei realități tragice pentru el, se prăbușește. În aceste condiții, deși istoria lui Oedip e cunoscută, tragedia lui Oedip este absolută și primară. Dincolo de această prăbușire pe care o întâlnim în cazul eroilor tragici ai Antichității, se confirmă tocmai dimensiunea valorii prin sacrificiul realizat. În *Elektra*, Sofocle alege din mitul cunoscut al Atrizilor numai momentul răzbunării morții lui Agamemnon, în *Antigona* se oprește asupra unui alt moment din mitul Labdacizilor, pentru a prezenta ciocnirea tragică între ordinea statală și respectul legilor nescrise, coliziune care duce la moartea personajului tragic. Tragicul este posibil tocmai pentru că mitul cunoscut, nu este reluat în întregime, ci concentrat într-un moment semnificativ; prezentarea lui permite manifestarea unor trăsături specifice ale categoriei tragicului, dar și realizarea unor particularități necesare pentru o tragedie, cum ar fi caracterul absolut și primar al acțiunii dramatice, ancorarea ei în prezent care reprezintă condiția temporală ideală a unei creații dramatice. Acest moment este legat de prezența unui caracter tragic, dependent de situația tragică, dar avînd statutul de erou ales, ca purtător al unei valori și ca element necesar pentru justificarea valorii ca atare.

Dacă subiectele mitice s-au menținut în numeroase drame ale literaturii secolului nostru, care atestă teza caracterului de constanță dar și a istoricității structurilor mitice în circulația lor literară, tragicul din tragedia mitică a antichității nu a fost reeditat în drama mitică din literatura contemporană.

Dispariția tragicului din dramele care în secolul nostru încearcă să reactualizeze teme mitice coborâte din antichitate, poate fi urmărită dintr-o perspectivă mai generală, care vizează întreaga creație dramatică, precum și dintr-o perspectivă specială care se referă la drama mitică. În ceea ce privește perspectiva generală, precizările prealabile au tins tocmai spre demonstrarea imposibilității realizării în veacul nostru a unui tragic în sensul consacrat al acestei categorii estetice și în condițiile unor modificări substanțiale care își fac loc în dramaturgia contemporană, negînd formele structurii dramatice aristotelice.

Drama mitică a secolului nostru are ca izvor literar tragedia antică și nu mitul ca atare, a cărui versiune originală, primară, nu a putut fi în general stabilită. Creată în condițiile relativizării valorilor din secolul nostru, și într-o atmosferă desacralizată, drama care tratează în zilele noastre mituri antice, nu poate realiza nici situația tragică, nici caracterul tragic în condițiile în care acestea au fost odinioară realizate. Situația tragică nu mai poate plasa momentul limită într-un destin supranatural, motiv pentru care determinarea personajului tragic de către o asemenea forță este adesea ocolită, preferîndu-se situarea mobilurilor acțiunii eroilor la nivelul unei cauzalități imanente. Astfel, în *Ödipus und die Sphinx*, Hugo von Hofmannsthal optează pentru interpretarea psihanalitică a incestului, atribuindu-l unor porniri erotice, fără a mai explica această căsătorie a fiului cu mama ca pe o hotărîre a destinului, consecință și recompensă a dezlegării de către Oedip a enigmei Sfinxului. Pornirea erotică pentru Jocasta apare înaintea confruntării cu Sfinxul. Nici în *Oedipe* al lui Gide, eroul nu mai este călăuzit de destin, ci își manifestă propria individualitate în afara unor forțe exterioare. În măsura în care reeditarea unor situații mitice în drama contemporană mai pre-

supune și prezența acelor forțe pe care antichitatea le-a inclus în coliziunea tragică și le-a socotit superioare omului, aceste forțe apar ca o convenție literară și nu sînt angajate în realizarea unui conflict tragic, fiind tratate cu acea distanță ironică specifică detașării spiritului epocii noastre de spiritul mitic al unor veacuri trecute.

Personajul dramei mitice contemporane nu se poate realiza nici el la nivelul caracterului tragic al personajului din tragedia antică, personaj care, dincolo de o excelență ce se datorește realizării unor valori afective sau etice deosebite, este victima unei coliziuni tragice ce-l duce inevitabil la prăbușire. Personajul dramei mitice contemporane nu se poate realiza ca și caracter tragic, în primul rînd pentru că apare într-o situație modificată; aceasta nu mai operează în condițiile situației tragice antice. Personajul dramei mitice contemporane își păstrează calitatea de erou ales, numai în măsura în care reeditează un personaj al tragediei antice și se prăbușește în măsura în care drama mitică încearcă o reeditare a acțiunii din tragedia antică, reeditează situația mitică. Schema comportamentului personajului se manifestă, prin urmare, tot ca o convenție, și personajul, lipsit de spontaneitate și de imprevizibilul cu care ar trebui să fie înzestrat pentru a da iluzia prezentului ce constituie o condiție a operei dramatice, rămîne la același nivel artificial la care se situează adesea și situația tragică. Astfel reeditată, tragedia mitică nu ar avea o justificare în literatura dramatică a epocii noastre. De fapt, ca tragedie, care să presupună realizarea tragicului în situația și în caracterele personajelor, drama mitică din literatura secolului al XX-lea nu-și găsește justificarea într-o epocă de criză acută a tragediei și a tragicului și în condițiile unei literaturi de reconstituire a unor creații trecute, lipsită de condițiile necesare pentru o operă dramatică, așa cum ar fi spontaneitatea și caracterul inedit al acțiunii dramatice, primare, absolute și prezente. Fără să reușească să reediteze tragicul, drama mitică a secolului nostru își găsește totuși justificarea ca operă literară, nu pentru modul în care reia anumite invariante ale structurii mitice, ci în măsura în care își însușește anumite

probleme psihologice, etice, estetice sau social-politice moderne.

S-ar putea semnala totuși conturarea elementelor unei situații tragice, legate de problemele realității contemporane, chiar și în unele drame mitice. Dacă tragicul antic nu se mai poate reedita, dacă nu se mai realizează categoria estetică a tragicului, o situație tragică modernă, presupunând condiția contemporană a existenței umane, apare pe alocuri în drama mitică a epocii noastre. Această posibilitate de manifestare a unui tragic nou, diferit de acela al dramei mitice, în cadrul unei situații contemporane, se găsește într-un raport invers proporțional cu respectarea temei mitice. Cu cât drama mitică este mai departe de tragedia antică, prin prezența mai largă a unor elemente desprinse din atmosfera spirituală a epocii contemporane, cu atât cresc posibilitățile de apariție a unei situații tragice autentice prin legăturile ei cu o realitate tragică actuală. Printre dramele mitice contemporane care manifestă o independență evidentă față de modelul antic figurează, între altele, tragedia lui O'Neill, *Mourning becomes Electra*, sau drama lui Sartre *Les mouches*. În trilogia lui O'Neill, detașarea de mit se subliniază, pe de o parte, prin transpunerea acțiunii *Orestiei* într-o epocă mai apropiată de zilele noastre, la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar și prin înlocuirea fatalității transcendente, a moirei, care menține un blestem necruțător în viața neamului Atrizilor, printr-o fatalitate interioară, de natură biologică, operînd prin intermediul complexelor psihanalitice. Este neîndoios faptul că aceste complexe reprezintă forțe de constrîngere, care determină acțiunea indivizilor și împotriva cărora ei sînt neputincioși. Dacă o asemenea situație ca aceea din trilogia lui O'Neill reprezintă într-un fel o limită tragică, în sensul imposibilității personajelor de a o depăși, fatalitatea psihologică de factură psihanalitică presupune o degradare pînă la anulare a categoriei estetice a tragicului, care este condiționată de prăbușirea valorii. Purtătorul unui complex psihanalitic nu este în nici un caz purtătorul unei valori și prăbușirea lui este departe de prăbușirea eroului antic; acesta, solicitînd din partea spectatorului o simpatie tragică, o intensă participare emoțională, ce se ma-

nifestă prin milă și teamă, operează acel „catharsis“ purificator, care reprezintă și un argument al finalității elevate a reprezentărilor tragice.

În *Les mouches*, Sartre realizează o dramă mitică în care, dincolo de câteva elemente invariante ale situației mitice, nu rămâne aproape nimic din viziunea antică asupra destinului lui Oreste. Prin Oreste, Sartre realizează, de fapt — cum am arătat — o ilustrare a unor concepte ale filozofiei existențialiste. Personajul sartrian, pornind de la constatarea fericită a libertății sale ontologice depline, ajunge, prin alegere și angajare, la confirmarea eșecului tezei libertății, fapt care acreditează o situație tragică. Actul lui Oreste, întreprins pentru eliberarea cetățenilor Argosului, este o negare a libertății pentru că ține seama de „ceilalți“, dar și o nerealizare a eroului care, negîndu-și libertatea, nu poate să-și depășească înstrăinarea și singurătatea. Finalul eroului, neînțeles și singur, reprezintă o situație tragică în condițiile sensibilității contemporane, o situație nouă și cu totul diferită de situația tragică a eroului antic, determinat de o fatalitate religioasă.

Drama mitică a veacului nostru ilustrează convingător imposibilitatea realizării tragicului în condițiile în care el s-a manifestat inițial. În mod esențial, tragicul este specific culturii elene și unei mentalități în cadrul căreia individul este îngrădit în manifestarea libertății sale de forțe exterioare cu acțiune ineluctabilă. La Shakespeare și la Racine putem vorbi despre un tragic acționînd prin intermediul unei fatalități interioare, fatalitatea pasiunii, care se manifestă tot ca o forță de constrîngere ineluctabilă. Dar o dată cu psihologizarea personajului tragic, în sensul transpunerii problematicei tragice pe planul conștiinței, în lupta între valori contrarii ale existenței interioare a individului, începe procesul de îndepărtare de izvoarele inițiale ale tragicului și de criteriile realizării unei tragedii.

Creștinismul a contribuit de asemenea la îndepărtarea de izvoarele tragicului printr-o nouă viziune a morții, legată de posibilitatea mîntuirii în transcendent, salvare și împlinire în moarte, care abolește catastrofa tragică. Tocmai de aceea, epocile dominate de o mentalitate creș-

tină au fost sărace în reprezentări tragice. Tragedia nu se cultivă în Evul mediu, iar întoarcerea romantismului spre miraculosul creștin a diminuat simțitor interesul pentru tragedie. Hegel a subliniat de altfel că romantismul, influențat de creștinismul care i-a revelat omului infinitatea propriei conștiințe, a renunțat la reprezentările antice în care apare o viziune finită despre om. Astfel, istoria tragicului și a tragediei în literatura universală nu se manifestă ca o curgere neîntreruptă, ci se afirmă prin câteva momente, tragedia antică, Shakespeare, Racine, și într-o oarecare măsură Goethe, pentru ca începând cu secolul al XVIII-lea să dispară treptat tragedia cu structura ei dramatică tradițională și să dispară și tragicul — în accepțiunea sa estetică precizată în tragedia elenă — ca o structură conflictuală, care duce cu necesitate la prăbușirea unei valori. Dacă istoria dramaturgiei mai cunoaște și în continuare reprezentări tragice, pornind de la Ibsen, și pînă în dramaturgia secolului nostru, acestea se afirmă prin crearea unor situații tragice care nu sînt o reeditare a aceloră din literatura anterioară, ci expresia unei noi confruntări a individului cu existența înconjurătoare, a unui nou raport între individ și existență, dar și între individ și el însuși, precum și expresia unei noi sensibilități, determinată de condițiile existenței contemporane. Și dacă în condițiile unei individualități umane eliberate de orice determinare venită din partea unei forțe ineluctabile, tragicul ca o ciocnire cu o asemenea forță nu-și mai găsește locul în noua creație dramatică, sensibilitatea contemporană presupunînd o permanentă confruntare a individului cu existența și ajungînd de foarte multe ori la concluzia unui divorț individ-existență, reprezintă în mod incontestabil un climat favorabil receptării unui tragic existențial, care îi întărește convingerea cu privire la condiția precară a omului în univers.

MITUL LUI OEDIP ÎN DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ

Vechiul mit al Labdacizilor a furnizat cu multă generozitate material creației literare, încă din antichitatea elenă. Se pot distinge în cadrul mitului Labdacizilor două cercuri tematice, legate de două figuri centrale, un cerc tematic în care este prezentat destinul lui Oedip și celălalt, legat de destinul Antigonei.

Istoria tragică a lui Oedip a inspirat mai multe opere dramatice din antichitate și pînă în zilele noastre. Consacrarea ei literară se datorește lui Sofocle, care, în *Oedip rege* (429—426 ?) și *Oedip în Colonos* (407), dă două din cele mai izbutite tragedii ale sale. Seneca, în literatura latină, scrie un *Oedip* după modelul lui Sofocle. În veacul al XVII-lea, Corneille realizează în 1659 un *Oedipe*, printre puținele sale piese inspirate din antichitatea elenă, în veacul al XVIII-lea Voltaire tratează aceeași temă în tragedia *Oedipe* din 1718. Tema figurează în cîteva drame contemporane : în *Ödipus und die Sphinx* de Hugo von Hofmannsthal din 1905, în piesa lui André Gide din 1930, *Oedipe*, în piesa lui Jean Cocteau, *La machine infernale* din 1934 și în literatura română, în drama lui Radu Stanca, *Oedip salvat*, din 1947.

A. *Acțiunea dramatică*. Diferitele versiuni dramatice pe care le cunoaște mitul lui Oedip de-a lungul veacurilor presupun în general trei *invariante* care reprezintă situația mitică și ne oferă argumentul hotărîtor în susținerea tezei caracterului de constanță al situațiilor mitice.

Aceste invariante sînt : crima lui Oedip împotriva tatălui său Laios, căsătoria lui Oedip cu mama sa, cu Jocasta, și autopedepsirea prin automutilare a lui Oedip. În general, primele două invariante sînt într-o strînsă legătură și ele figurează de cele mai multe ori împreună în diferitele prelucrări dramatice : a treia invariantă, reprezentînd prăbușirea tragică a eroului, încheie adesea evoluția dramatică.

Aceste invariante se exprimă în cadrul unei acțiuni. Acțiunea dramatică se deosebește în general de cea epică, în care mitul a apărut inițial, întrucît acordă mai multă atenție unor stări de conștiință prin care trec personajele mitice, decît faptelor propriu-zise, care se succed cronologic. Fără ca acțiunea dramatică să reediteze întreaga suită de evenimente ale mitului, se menține în fiecare dramă un sîmbure de epic, care presupune tocmai succesiunea invariantelor amintite. Dar mai importantă decît această succesiune de paricid, incest, autopedepsire, este atitudinea personajului, comportamentul său în legătură cu evenimentele, drama care se petrece în conștiința eroului, chiar dacă avem de-a face cu un personaj pe care tradiția antică elenă l-a conceput în dependență față de forța atotputernică a destinului. Dramaturgul antic a fost legat de o puternică tradiție mitologică — aceasta i-a furnizat în general tematica tragediilor — și a determinat o viziune specială, mitică, despre univers și individ, de care însă a încercat treptat să se elibereze. Dramaturgul modern nu cunoaște asemenea îngrădiri, are libertatea de a-și alege tema și de a-și exprima o viziune proprie despre univers și existență. Recurge totuși foarte des la subiecte mitice și acest lucru se explică tocmai prin faptul că în aceste subiecte a găsit situații existențiale cu o valabilitate general umană, care au dobîndit prin forța repetării o și mai mare putere de convingere.

În general, acțiunile dramatice bazate pe teme mitice, din antichitate și pînă astăzi, nu prezintă integral elementele narațiunii mitologice. Adesea unele elemente ale narațiunii mitice rămîn incerte, în măsura în care cunoaștem mitul din prima versiune care s-a păstrat, și nu din prima lui versiune autentică. În cazul mitului

lui Oedip, versiunile dramatice, de la Sofocle și pînă în zilele noastre, își construiesc acțiunea din cele trei invariante amintite în cadrul situației mitice constante. Aceste trei invariante ale situației mitice sînt uneori prezentate direct, dar pot fi integrate în acțiunea dramatică prin procedeele tehnicii analitice, care apar în *Oedip rege* al lui Sofocle. Invariantele amintite nu acoperă narațiunea mitică și în raport cu acțiunea din majoritatea lucrărilor dramatice, trebuie luată neapărat în considerare o preistorie a situației mitice. Această preistorie cuprinde nașterea lui Oedip la Teba, ca fiu al lui Laios și al Jocastei și prorocirea cumplită a oracolului din Delphi, care-l avertizează pe Laios că fiul său își va ucide tatăl și o va lua în căsătorie pe mama sa. Această prorocire funestă are ca o primă consecință îndepărtarea lui Oedip de la curtea lui Laios, imediat după naștere și ca o consecință mai tîrzie, plecarea lui Oedip de la presupușii părinți, Polyb, regele Corintului, și Meropa, după ce el însuși este informat de soarta care-l așteaptă. Această preistorie nu figurează ca atare în aproape nici una din versiunile dramatice ale mitului Labdacizilor, de la Sofocle și pînă la Cocteau — singură piesa lui Hofmannsthal începe de la consultarea de către Oedip a oracolului — dar fiecare dintre ele consideră cunoscute antecedentele destinului lui Oedip și, în acțiunea dramatică, se fac deseori aluzii la aceste antecedente. Caracterul dramatic al acțiunii nu rezidă în general în situația mitică, ci se manifestă în atitudinea față de situația mitică, atitudine care implică planul conștiinței.

Tragedia lui Sofocle, *Oedip rege*, îl prezintă pe Oedip după consumarea paricidului și a incestului — primele două invariante ale situației mitice. Acțiunea dramatică se realizează în procesul dezvăluirii adevărului în legătură cu faptele comise, elementul epic trecînd pe un plan secundar, Oedip este antrenat în căutarea adevărului care va duce la propria sa distrugere și întreprinde o autentică procedură de „instrucție acuzatorie”¹, la care nu

¹ Tudor Vianu, *Patosul adevărului în Oedip și Hamlet*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, Ed. Acad. RPR, 1963, p. 90.

renunță nici cînd își dă seama că adevărul se va întoarce împotriva lui. Căutarea adevărului implică inițial un plan general, întrucît reprezintă condiția eliberării orașului de ciumă, ca apoi să se transpună pe plan individual, reprezentînd condiția eliberării lui Oedip de frămîntare și incertitudine. În etapa inițială a căutării adevărului, Oedip se prezintă nedeterminat, liber, acționează din proprie inițiativă, dintr-o necesitate logică și pentru o finalitate majoră, întrucît soarta Tebei este în joc, pentru ca apoi aceeași nedeterminare să-l îndrepte spre un scop personal, acela al propriei liniștiri, și să fie în final anihilată de determinarea de factură divină, în momentul în care Oedip are conștiința încărcată de săvîrșirea faptelor îngrozitoare pe care i le hotărîse destinul. Prăbușirea tragică presupune a treia invariantă a situației mitice, autopedepsirea prin automutilare, a aceluia care află îngrozitorul adevăr în legătură cu faptele săvîrșite și are puterea de a înfrunța întunericul în care îl aruncă tocmai lumina adevărului. Tragicul nu constă în faptele comise în mod inconștient de Oedip, fapte pentru care el nu poartă o vină etică, tragicul se realizează printr-o dinamică dialectică în cadrul căreia dorința de eliberare se transformă în prăbușire. Unitatea dintre eliberare și distrugere se soldează cu negarea dorinței pozitive de salvare, pentru că eroul este supus forței destinului, care îi determină faptele și aceasta se exprimă printr-o ironie tragică.

A treia invariantă a mitului lui Oedip — autopedepsirea eroului — este punctul de plecare al acțiunii tragediei *Oedip la Colonos*. Nici îngrozitoarea orbire nu-l împiedică pe Oedip să realizeze tragica situație în care se găsește, aceea de vinovat involuntar și inconștient, să realizeze acea infamantă determinare a propriei sale personalități atunci cînd constată: „Actele mele mi s-au impus, nu le-am comis (...) sînt oare un criminal înnăscut?... În realitate am ajuns unde am ajuns fără să știu nimic”¹. Nevinovat în esență, purificat și înălțat prin

¹ Sophocle, *Oedipe à Colone* în *Tragédies II* [(*Oedip la Colonos*) în (*Tragedii II*)], Paris, Société d'Édition „Les Belles Lettres”, 1950, p. 442.

atita suferință, Oedip este îndrumat de zei spre Atena, al cărei ocrotitor devine și se stinge în deplină glorie.

Cele trei invariante mitice, paricidul, incestul, autodepsirea, fie că figurează în mod direct în acțiunea unor opere dramatice ulterioare, fie că participă indirect la acțiune, fiind amintite, evocate, povestite, reprezintă nucleul acțiunii mitului și, tocmai prin caracterul lor neobișnuit, oferă poate mai puține posibilități de variație, după cum observă Käte Hamburger: „Este mic acel tip de variante care ar putea să adauge acestui material vreo semnificație care să depășească modelul oferit de Sofocle“.

Transpunerile ulterioare ale mitului lui Oedip confirmă ideea că, pentru mit, sistemul variantelor este oferit de o pluralitate de versiuni ale aceluiași mit, care-și menține esența în invariantele repetate în mod constant.

În tragedia lui Seneca se mențin invariantele situației mitice într-o acțiune dramatică mai puțin realizată decât aceea a piesei lui Sofocle, *Oedip rege*, întrucât lipsește tocmai tensiunea tragică, susținută în versiunea elenă prin căutarea pozitivă a adevărului, care duce la distrugere. Apare în schimb o acțiune greoaie, încărcată, lipsită de adâncimea pe care o conferă sondarea domeniului conștiinței și lipsită totodată de claritate. „Acolo unde Sofocle prezintă o situație clară, în câteva rînduri, fără echivoc, Seneca presupune situația cunoscută și consacră două sute de rînduri pentru a crea o atmosferă sumbră de tensiune oribilă“¹.

Versiunea realizată de Corneille, în 1659, complică acțiunea dramatică; invariantele mitice, paricidul, incestul, se mențin, iar modificările care apar pe planul acțiunii nu îmbogățesc și nici nu adâncesc semnificația dramatică. Apare astfel un conflict secundar de factură minoră, între o fiică a lui Laios, soră a lui Oedip, și Oedip, pe care aceasta îl dușmănește cu deosebire în momentul în care, în intenția de a se căsători cu Teseu, ea se lovește de dezaprobarea lui Oedip, care-l destinase Antigonei.

¹ Moses Hadas, *Introduction to classical drama (Introducere în drama clasică)*, New-York, Bantam Books, 1966.

În același sens, al complicării intrigii amoroase prelucreează Voltaire mitul lui Oedip, în tragedia cu care își inaugurează activitatea literară în 1718. În spiritul unei necesități de justificare și explicare cauzală, care-și face din ce în ce mai mult loc în atmosfera veacului al XVIII-lea, Voltaire încearcă să sublinieze caracterul nefiresc al căsătoriei dintre Oedip și Jocasta, prin introducerea în piesă a episodului de dragoste între Jocasta și Philoctet. Tot în atmosfera veacului luminilor se explică și apariția unui Oedip filozof și exprimarea unor idei specifice epocii.

Drama lui Hugo von Hofmannsthal, *Ödipus und die Sphinx* din 1905, cuprinde în acțiune numai primele două invariante ale situației mitice, paricidul și incestul, urmînd să figureze ca primă piesă a unei trilogii ce mai trebuia să cuprindă *Oedip rege* și *Oedip la Colonos*, create după modelul lui Sofocle, de care Hofmannsthal s-a simțit atît de atras. Apare astfel în drama *Ödipus und die Sphinx* preistoria paricidului și a incestului, prorocirea oracolului și nu consumarea conștientă a faptelor. Cele două invariante amintite nu sînt prezentate, prin urmare, în ipostaza de acțiune conștientă dezvăluită, ci în visul pe care îl are Oedip și pe care i-l sugerează preoteasa din Delphi. Alternanța trecut — viitor dă impresia de certitudine, faptele fiind ca și împlinite, dar și de amenințare, prin viitorul care le anunță: „...Setea de crimă / ai ispășit-o prin tată, prin mamă / ai ispășit setea de iubire, așa a fost visul / și așa se va întîmpla“¹.

Dezvăluirea grozăviei faptelor este eludată, întrucît acțiunea dramatică ia sfîrșit prin scena Sfinxului și prin unirea lui Oedip cu Jocasta. Acest sfîrșit în aparență fericit, este în esență o tragică ironie, fiind în afara oricărei îndoieli cunoașterea încheierii mitului.

În timp ce Sofocle — pe care Hofmannsthal l-a prețuit în mod deosebit și care i-a sugerat această piesă, împreună cu intenția de a-i realiza amintita continuare în două tragedii — situează acțiunea dramatică după consumarea paricidului și a incestului și îi realizează progresiunea

¹ Hugo von Hofmannsthal, *Ödipus und die Sphinx*, Berlin, Fischer Verlag, 1906, p. 31.

tragică în procesul de dezvăluire a adevărului, care implică participarea conștientă, la Hofmannsthal momentul de maximă tensiune tragică îl constituie incestul; acesta dobândește o semnificație nouă, întrucât, virtual, el este situat înaintea confruntării dintre Oedip și Sfinx; înainte ca Oedip să câștige mâna Jocastei, prin victoria împotriva monstrului, între cei doi se naște iubirea. Chiar dacă fondul vinovat al acestei iubiri nu se manifestă ca o vină conștientă, izbucnirea ei constituie apogeul tragicului și apare totodată ca o ironie tragică. Se face simțită astfel, tendința de a spori greutatea factorului psiho-analitic în importanța acordată iubirii, care implică manifestarea incestului.

Invariantele prezente în fiecare nouă transpunere a mitului, paricidul, incestul și autopedepsirea, figurează și în *Oedipe* a lui André Gide din 1931. Apar în cadrul acțiunii anumite modificări: lipsește prorocirea oracolului, conform căreia Oedip trebuie să comită îngrozitoare fapte. El nici nu ajunge de fapt să consulte oracolul, întrucât, în drum spre Delphi, se pîngărește cu o crimă care este uciderea lui Laios. Acest detaliu are consecințe semnificative, între care de cea mai mare însemnătate este faptul că Oedip acționează mai liber, nu urmărește să evite împlinirea unui destin, pentru că nu i-a fost anunțat și întreaga atmosferă este situată în afara sacrului, este mai omenească, mai puțin misterioasă. Tragicul nu implică o anumită predestinare a eroului și determinarea lui de forțe superioare, ci constă în descoperirea de către el însuși a cumplitelor fapte săvârșite. Se realizează de fapt un tragic existențial. Renunțarea la preistoria invariantelor mitice presupune și anularea ironiei tragice, rezultînd în versiunile anterioare din suprapunerea peste planul prorocirilor oracolului a procesului de dezvăluire a adevărului — care este evident din punct de vedere obiectiv, dar nu și subiectiv — și presupunînd opoziția dintre conștiința pură și vinovăția înconștientă.

În *La Machine infernale* a lui Jean Cocteau, uciderea lui Laios are loc înainte de începerea acțiunii dramatice, celelalte două variante ale situației mitice figurează încă în acțiunea propriu-zisă. Situația mitică

se menține, confirmându-și caracterul de constanță, dar comportă unele modificări, care vor influența asupra tensiunii tragice. În acest sens, este necesară mențiunea că la Cocteau, Oedip triumfă doar aparent împotriva Sfinxului, întrucât Sfinxul, obosit de a se mai supune ordinelor zeilor, vrea să-l ajute pe tânărul muritor care-l înfruntă și să simuleze o înfrângere. Sacrificiul din dragoste umană al sfinxului, îl aruncă pe Oedip în cursa întinsă de zei. Acest spirit de simpatie umană, care se anunță încă din episodul cu Sfinxul, va constitui și baza altor episoade. Faptele lui Oedip pornesc dintr-o înaltă prețuire a omului și a lui însuși. Chiar dacă el este în ultimă instanță la discreția „mașinii infernale” și faptele groaznice se săvârșesc pînă în cele din urmă, acțiunea dramatică îl prezintă în intenția de a slăvi prin el măreția omului. Incorporînd această idee în acțiunea dramatică, Cocteau i-o dă în final lui Oedip și pe Jocasta drept călăuză, alături de Antigona, în întinericul în care s-a scufundat, o Jocastă purificată, păstrînd numai spiritul mamei, nu și pe al aceleia care a păcătuit ca soție a lui Oedip. Tensiunea dramatică presupune de data aceasta un element nou, apariția fantomei lui Laios, care se prezintă noaptea în fața gărzilor palatului și anunță că un tânăr va veni la Teba, avertizînd-o totodată pe Jocasta că un pericol o amenință. Scena, asemănătoare cu scena fantomei bătrînului rege Hamlet, sugerează evenimentele care se vor petrece ; prin apariția fantomei este introdusă situația așteptării, o așteptare neliniștitoare, întrucît presupune presimțirea unei nenorociri. Aceeași situație de așteptare ce potențează tensiunea tragică o subliniază și visul Jocastei, mărturisit lui Tiresias ; în acest vis ar fi dat naștere unui obiect de consistența unei paste cleioase, care încearcă apoi să o cuprindă, insinuîndu-se peste tot : „Nu mai dorm și este mai bine, căci dacă adorm un singur minut visez un singur vis și mă îmbolnăvesc pentru toată ziua... Sînt sculată noaptea, leagăn un fel de copilăș. Dintr-o dată acest copil devine o cocă cleioasă care îmi curge printre degete. Scot un urlet și încerc să arunc această pastă ; dar este cumplit... acest obiect, această pastă rămîne legată de mine și cînd mă cred eliberată revine și mi se lovește de obraz. Și

această pastă este vie. Are un soi de gură care se lipește peste gura mea. Se strecoară peste tot ; îmi caută pîntecele, coapsele. Ce oroare !”¹

Momentul în care Jocasta, întîlnind gărzile, are impresia că vede în unul dintre soldați pe propriul ei fiu și manifestă pentru el un interes deosebit, este semnificativ tot pentru o anumită tensiune, sporită și de momentul în care Jocasta descoperă călcîiele lui Oedip. Își amintește de propriul ei fiu și își justifică emoția față de Oedip, povestindu-i întîmplarea înlăturării unui copil — în realitate povestea lui Oedip — și atribuie această faptă unei lenjerese. Toate aceste elemente ale acțiunii dramei lui Cocteau pregătesc dezvăluirea adevărului, care are loc abia în actul al IV-lea și este declanșată de sosirea mesagerului care-i vestește lui Oedip moartea lui Polyb, al cărui fiu se crede. Spre deosebire de tragedia lui Sofocle, în care dezvăluirea treptată a adevărului, căutarea acestui adevăr hotărîtor pentru prăbușire constituie conținutul progresiunii tragice, în drama lui Cocteau, tensiunea dramatică rezultă din cîteva momente în care se conturează în mod aluziv și incert adevărul în legătură cu moartea lui Laios și caracterul vinovat al legăturii dintre Oedip și Jocasta. Oedip al lui Cocteau nu face nici o investigație pentru a afla adevărul, care i se comunică direct de către păstorul din Corint, venit în solie la Teba : „Ești fiul Jocastei, soția ta și a lui Laios, ucis de tine la răscruce de trei drumuri. Incest și paricid, zeii să te ierte”². Oedip realizează îngrozit situația în care se găsește : „Am ucis pe cine nu trebuia, m-am căsătorit cu cine nu trebuia. Am perpetuat ceea ce nu trebuia. Lumină se făcu...”³. Aproape întreaga acțiune dramatică din piesa lui Sofocle este cuprinsă în aceste două replici, după care Oedip se autopedepsește. Această modificare esențială a acțiunii dramatice de la Sofocle la Cocteau semnifică modificări în structura personajului, care fiind realizat ca purtător al unor complexe psihanalitice, de-

¹ Jean Cocteau, *La machine infernale*, Paris, Grasset, 1934, p. 38.

² *Ibidem*, p. 183.

³ *Ibidem*, p. 183.

vine incompatibil cu categoria estetică a tragicului. Oedip al lui Sofocle apare ca purtător al unui autentic patos al adevărului, în afara căruia ascensiunea lui nu mai prezintă nici o valoare. Oedip al lui Cocteau dorește și reușește să câștige tronul Tebei, ambiția se situează mai presus de orice și deși nu este preocupat excesiv de adevărul în legătură cu moartea fostului rege, depistarea paricidului urmat de incest se impune și îl duce la prăbușirea iminentă. Căderea lui Oedip al lui Sofocle a fost hotărâtă de destin, Oedip al lui Cocteau este anihilat de „mașina infernală“, după cum sîntem avertizați în cîteva cuvinte introductive : „Privește spectatorule... una dintre cele mai perfecte mașini construite de zeii infernali pentru distrugerea matematică a unui muritor“¹.

Dramaturgia contemporană românească cunoaște în drama lui Radu Stanca, *Oedip salvat*, din 1947, o nouă versiune a mitului lui Oedip, cuprinzînd de fapt episodul lui Oedip la Colonos, într-o acțiune dramatică față de care cele trei invariante — paricidul, incestul și autopedsirea — sînt anterioare și care își propune să ajungă la soluția eliberării, a mîntuirii lui Oedip. Cuvintele oracolului fixează situația mitică constantă și conturează în același timp problema care se ridică : „Oedip, fiu și ucigaș al lui Laios, Oedip, rod și altoi al Jocastei, Oedip liberator și tiran al Tebei, zeii s-au milostivit de tine. Răzvrătirea ta împotriva lor ți-a adus rătăcirea neînteruptă de pînă acum. Vrei să reintri în pacea lor ? Te-ai hotărît să te supui destinului pe care ți l-au hărăzit ei ?“² Tensiunea tragică rezidă în înfruntarea de către Oedip a zeilor, în dorința lui de a se smulge unei determinări care vrea să-l călăuzească împotriva conștiinței sale pe drumul crimei și în această modalitate de realizare a tragicului, versiunea românească se deosebește de cea oferită de Sofocle în *Oedip la Colonos*. Eroul lui Sofocle, — ispășindu-și vina, ajunge la un acord cu forțele situate mai presus de el ; suferința îi aduce iertarea zeilor și calitatea de erou ocrotitor. Salvarea lui Oedip din drama lui Radu

¹ Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 13.

² Radu Stanca, *Teatru*, București, EPL, 1968, p. 145.

Stanca este rezultatul propriei sale aspirații spre nedeterminare și cuvintele pline de poezie ale oracolului, care comentează în încheiere tocmai esența tensiunii tragice, subliniază triumful omului și al libertății: „În fiecare din oameni e o parte supusă zeilor și alta care scapă aceloră. În fiecare din oameni zace o parte pe care forțele din afară o stăpînesc și o parte în care oamenii sînt singurii stăpînitori; între cele două părți ale plămadei stă flacăra prometeică. Pe una luminînd-o, și pe cealaltă întunecînd-o cu umbrele flăcării! Între cele două părți se desfășoară o luptă titanică. Biruința uneia atîrnă de puterea cu care arde flacăra mistuitoare. De arde la marginile ființei, partea întunecată se topește în lumina credinței în libertate. De arde fără spor, întunericul se abate asupra ei și o atinge, învăluind-o cu lîntoliul destinului. Zeii mă cheamă la ei! Toate încercările mele de a stinge flacăra orbitoare au fost zadarnice. Puterea ei mi-a încins brațele cu care țeseam firele întunericului și au ars suveica ucigătoare. Jertfele așteptate dincolo nu s-au săvîrșit! Căci dincoace, au căzut marginile incendiate ale destinului și libertatea cu fruntea încununată de lauri a ridicat împotriva mea spada. Întîmplarea petrecută aici, pe culme, în poiana aceasta, între Teba și Colonos, stă mărturie!”¹

Întrucît acțiunea dramatică menține în versiunile contemporane ale mitului invariantele amintite — parricid, incest, autopedepsire — compoziția operei dramatice presupune o structură tradițională, aristotelică, piramidală, în care elementul dramatic este preponderent; acțiunea progresează într-o succesiune cauzală a scenelor, pornind de la conflict și ajungînd la un punct culminant în momentul de maximă tensiune tragică, urmat de deznodămînt. O asemenea structură se întîlnește la Hofmannsthal, la Gide, la Cocteau și într-o oarecare măsură la Radu Stanca, deși în *Oedip salvat*, de conflictul dramatic realizat în confruntarea dintre Oedip și divinitate sînt legate numeroase elemente lirice, care conferă piesei un caracter prin excelență poetic. Deși există un incontestabil conflict, aspirația spre libertate, refuzul unei de-

¹ Radu Stanca, *op. cit.*, p. 184.



terminări venite din afară realizează o atmosferă lirică, susținută de un limbaj metaforic. Versiunile dramatice contemporane ale mitului lui Oedip realizează, ca și tragediile antice, forme dramatice închise [cf. distincția pe care o face Volker Klotz în *Geschlossene und offene Form im Drama* (Forma deschisă și închisă în dramă). între o formă închisă și o formă deschisă, ca modalități fundamentale ale structurii dramatice]. La Hofmannsthal apare totuși o structură compozițională diferită, întrucât raportată la unitatea și la integritatea mitului, acțiunea piesei nu cuprinde toate invariantele situației mitice, limitându-se la paricid și la incest, prezentate într-o etapă în care personajul are față de aceste fapte o atitudine inconștientă.

Compoziția dramei presupune și o anumită organizare a succesiunii faptelor, o extensiune temporală, dar și o anumită situare a faptelor într-un timp obiectiv.

Extensiunea temporală nu este în general precizată în versiunile moderne ale mitului lui Oedip, cu excepția piesei lui Cocteau, în care se menționează la începutul actului al IV-lea — actul dezvăluirii adevărului și al autopedepsirii — că s-au scurs 17 ani de la întâmplările cuprinse în primele trei acte, în care sînt prezentate fapte legate de a doua invariantă mitică, incestul.

Extensiunea temporală, în general neprecizată, permite totuși o determinare în funcție de faptele incluse în acțiune. Astfel, în *Ödipus und die Sphinx*, Hofmannsthal prezintă un interval de timp destul de scurt, cuprins între paricid și incest. La Gide cele două variante ale situației mitice sînt consumate înainte de începutul acțiunii, care înfățișează familia lui Oedip și a Jocastei într-un moment în care fiii, Eteocle și Polinice și fiicele, Antigona și Ismena, sînt deja mari. Dar dacă acțiunea dramatică propriu zisă este limitată în timp, acest timp este relativ, întrucît el se dilată, prin tehnica retrospectivă, care se utilizează pentru a implica în acțiune toate invariantele situației mitice, chiar dacă ele nu se prezintă în mod direct. În studiul său despre drama modernă, Peter Szondi se ocupă de tehnica dramatică deosebită a

lui *Oedip rege* de Sofocle, numind-o tehnică analitică¹. O asemenea manieră presupune transformarea trecutului în prezent. Acțiunea mitului lui Oedip, deși premerge în fapte tragedia, dacă prin acțiune înțelegem paricidul, incestul, este totuși conținută în prezentul tragediei, trecutul devenind o funcție a prezentului. Trecutul reprezintă un adevăr de natură obiectivă, pe care Oedip nu-l cunoaște și drumul său spre acest adevăr formează acțiunea tragică.

Sub aspectul aplicării unei unice formule tehnice definitorii pentru acțiunea dramatică, așa cum este formula tehnicii analitice, tragedia lui Sofocle este într-adevăr exemplară. Versiunile dramatice contemporane ale mitului lui Oedip nu mai excelează prin aplicarea unei formule tehnice unice și de cele mai multe ori ele sînt mai bogate prin acțiuni care se desfășoară pe planul exterior, bunăoară la Hofmannsthal și la Cocteau asistăm la consumarea incestului. Acest amestec de planuri este în dezavantajul interiorizării eroului tragic. Evocarea unor elemente anterioare apare și la Cocteau și la Gide, de asemenea la Hofmannsthal și la Radu Stanca; rezultă din text că faptele trecute sînt considerate cunoscute, dar ele sînt totuși evocate. Bunăoară în piesa lui Radu Stanca, situația mitică este precizată în cuvintele oracolului: „Oedip, fiu și ucigaș al lui Laios, Oedip, rod și altoi al Jocastei, Oedip, liberator și tiran al Tebei, zeii s-au milos-tivit de tine“ sau: „Labdacide, purtătorule de crime și aducătorule de molimă, ucigaș al Sfinxului, îndrăgitorule de oameni și hulitor al zeilor“².

Este necesară stabilirea unei deosebiri între timpul acțiunii și timpul reprezentării scenice. Dacă, în general, în antichitate, exista o mai mare corespondență între timpul acțiunii și timpul reprezentării scenice, corespondență în limitele căreia se poate vorbi în tragedia greacă despre o unitate de timp, iar în tragedia clasică franceză despre reeditarea artificială a unității de timp, în versiunile moderne intervine în general un decalaj între timpul acțiunii și timpul reprezentării scenice, ca în piesa lui

¹ P. Szondi, *op. cit.*, p. 22.

² Radu Stanca, *op. cit.*, p. 145.

Cocteau, în care timpul acțiunii depășește 17 ani, deci nu poate corespunde în nici un caz cu timpul scenic. Dar se mai produce în cazul versiunilor moderne ale mitului antic elen și o distanțare față de timpul acțiunii mitice, considerat de la nivelul epocii contemporane, fapt care explică apelul frecvent la anacronisme în tratarea contemporană a subiectelor mitice. Mitul nu este trăit ca în antichitate, nici ca în faza sacră a miturilor, intuite ca realități nemijlocite, nici ca în faza desacralizării lor, în tragedia antică, exprimând o viziune în spiritul căreia individul este determinat de o forță superioară și solici-tînd participare. Distanța care se realizează între mit și versiunile sale dramatice contemporane presupune fie o atitudine estetică față de mit, în lumina căreia se explică și prezența anacronismelor, fie o dorință de a exprima o problemă legată de realitatea contemporană, ce anu-lează trăirea mitului și transformă semnificațiile perso-najelor mitice, acestea devenind purtătoare ale unor pre-ocupări și probleme ale zilelor noastre. Timpul mitic nu este trăit nici în drama lui Hofmannsthal, într-o versiune nouă a mitului, ce încearcă să prezinte probleme ridi-cate de psihanaliză, nici de Cocteau sau de Gide, care privesc în mod destul de ireverențios mitul ; acesta poate să mai suscite interes ca situație mitică consacrată, deți-nînd ca atare o expresivitate estetică sporită.

B. *Personajele*. Personajele care apar în general în ope-rele literare cu teme mitice, pot fi privite din două puncte de vedere : din punctul de vedere al dimensiunii mitice și din punctul de vedere al dimensiunii umane. De foarte multe ori tratarea doar a semnificației mitice ar putea priva personajul de esența sa complexă.

Mitologia elenă este, pe de o parte, mitologie a zeilor, pe de alta, mitologie a eroilor, astfel încît importanța mi-tică a personajelor diferă, pornind chiar de la această disociere. Mitul lui Oedip aparține celei de a doua cate-gorii, a eroilor. Eroul se deosebește de zeu nu din punctul de vedere al prezenței antropomorfe, ci mai ales prin faptul că zeii se ridică mai presus de timp, se situează în afara istoriei, în timp ce eroii au o evidentă istorici-

tate¹. În cazul eroilor, a Argonauților, a eroilor războiului troian, sau a Labdacizilor, aspectul cultic al mitului se estompează, lăsînd loc umanizării, personajele sînt coborîte de pe pedestalul mitic și dobîndesc în general o fizionomie umană, un comportament uman. Ontogeneza literară a eroului repetă filogeneza cultică, pornind de la o realitate recunoscută. Ontogeneza literară a lui Oedip trebuie legată de Sofocle, care i-a conferit de altfel, alături de unele trăsături mitice, o incontestabilă existență umană, afirmată cu preponderență. Astfel, mai presus de posibilitățile umane, rămîne în cazul personajului literar Oedip, dezlegarea enigmei Sfinxului, care este omisă sau trecută pe plan secundar în unele versiuni dramatice contemporane, tocmai pentru că ele tind spre desacralizare. În piesa lui Cocteau, Oedip nu mai trebuie să facă nici un efort de gîndire, întrucît Sfinxul îi oferă și dezlegarea enigmei, într-un elan de generozitate, într-o dorință de a ajuta omul. Este mai presus de comportamentul uman și autopedepsirea lui Oedip, o manifestare a posibilității sale de a-și stăpîni propria viață, de a o domina cu detașare.

Dincolo de aceste particularități se manifestă la Oedip umanul. Pornind de la cele trei invariante ale situației mitice — paricid, incest, autopedepsire — Oedip ca personaj literar prezintă cîteva particularități care pot fi urmărite în succesiunea și modificările lor de-a lungul diferitelor versiuni dramatice ale mitului. Paricidul și incestul, ca invariante ale situației mitice, generează o primă ipostază a personajului: *Oedip ca purtător al unei vine*. În cadrul acestei ipostaze există o evoluție de la etapa de vinovat inconștient la etapa de ispășitor conștient; trecerea între cele două etape o reprezintă: Oedip căutător al adevărului. În tragediile lui Sofocle sînt prezente toate aceste trei etape ale ipostazei lui Oedip ca purtător al unei vine. În dramaturgia secolului nostru, la Hugo von Hofmannsthal este prezentă numai prima etapă, aceea a lui Oedip vinovat inconștient, în drama care se încheie cu episodul Sfinxului. În cadrul acestei faze, personajul pre-

¹ Karl Kerény, *Die Heroen der Griechen (Eroii grecilor)*, Zürich, 1958, p. 11.

zintă o natură prin excelență problematică, trăind o neliniște puternică, din cauza prevestirilor oracolului; dar hotărîrea luată, după consultarea oracolului, de a părăsi Corintul, fără a-i mai întîlni pe presupușii părinți, îi spulberă oarecum neliniștea, astfel încît comite cele două fapte în afara oricărei responsabilități etice, ca vinovat inconștient; căsătoria cu Jocasta nu este de data aceasta doar răsplata meritată a îndepărtării Sfinxului; apare la Jocasta și la Oedip o atracție de natură erotică și tocmai aceasta explică incestul. Oedip al lui Gide cunoaște toate fazele în raport cu vina pe care o poartă, momentul aspirației spre cunoașterea adevărului fiind extrem de restrîns. Eroul lui Cocteau este multă vreme un vinovat inconștient, are conștiința împăcată a unuia care a făcut totul pentru a evita un destin funest și nu este preocupat decît de dorința de a deveni rege. La Radu Stanca, întîlnim un Oedip în faza de ispășitor conștient, dar această ispășire nu este tratată ca remușcare, ci ca un amănunt care ține de structura mitică și de invariantele ei. Și mai semnificativă decît ispășirea este afirmarea dorinței sale de a ieși de sub determinarea zeilor.

Ajungem astfel și la formularea celei de a doua ipostaze a personajului, *Oedip ca purtător al libertății*, care se manifestă de altfel în strînsă legătură cu prima, Oedip — purtător al unei vine. Se poate stabili și la a doua ipostază a personajului o succesiune de etape. Prima etapă se caracterizează prin nedeterminarea subiectivă și determinarea obiectivă și coincide cu faza de vinovat inconștient din cealaltă ipostază a personajului. În timp ce în tragedia antică determinarea obiectivă presupune participarea destinului care stabilește faptele groaznice pe care le va comite Oedip, această determinare se modifică în drama contemporană. La Gide bunăoară, lipsind prevestirea oracolului, întîmplările par a avea o cauzalitate imanentă și nu transcendentă. De la început, personajul lui Gide prezintă o anumită autonomie, o nedeterminare care se exprimă încă în prima scenă: „Sînt Oedip. Am 40 de ani, 20 de ani de domnie. Prin propriile mele forțe ating culmea fericirii. Copil pierdut, găsit, fără stare civilă, fără acte, sînt mai ales fericit pentru că nu datorez nimănui nimic decît mie însumi. Fericirea nu

mi-a fost dată ; am cucerit-o"¹. Libertatea individului se afirmă împotriva ordinei stabilite pe care o susține Creon și împotriva supunerii religioase pe care o impune Tiresias, dar întâlnește totuși un obstacol. Crima săvârșită i-a fost inspirată de divinitate și întrucât nu a putut-o evita, fiind în situația de a-și asuma destinul, și-a afirmat libertatea în condițiile determinismului și împotriva acestui determinism, demonstrându-și încă o dată superioritatea morală. Această coborîre în imanență se observă și la Hofmannsthal, în măsura în care elementul hotărîtor în consumarea incestului este impulsul erotic. Faza de trecere de la prima etapă, aceea a determinării obiective, la libertate, coincide cu căutarea adevărului din prima ipostază a eroului. Libertatea presupune în esență nedeterminare subiectivă și obiectivă, dar prezintă nuanțe diferite în evoluția lui Oedip. Bunăoară, la Sofocle, autopepsirea înseamnă libertate, nedeterminare, dar această libertate se afirmă în faza de ispășitor conștient, în armonie cu zeii ; Oedip și-a ispășit păcatele prin suferință și ajunge în final erou ocrotitor al cetății Atena, se bucură de o prețuire, de un prestigiu de care nu este străină divinitatea. În transpunerea de către Radu Stanca a acestei faze, în *Oedip salvat*, libertatea nu se mai manifestă în acord cu zeii, ci împotriva lor ; lor le atribuie Oedip nenorocirile care l-au copleșit : „Nu mai nădăjduiesc în zei. Ei sînt pricina tuturor nenorocirilor mele. Blestem pe zei“². Tonul afirmării libertății este deosebit de îndrăzneț : „Blestemații ! De cîte ori ți-am spus că dreptatea pe care o zămislesc ei este lucru de rîs. Acum te poți încredința și tu, păstrătoarea de evlavii“³, îi spune el Antigonei. Afirmarea libertății, în cazul lui Oedip al lui Radu Stanca, împotriva unei mentalități pe care n-o acceptă, împotriva zeilor care l-au împins o dată la crimă și vor să-l utilizeze din nou ca pe o unealtă, iese mai mult în evidență, întrucât el este prezentat în opoziție cu Antigona, fiind slabă, lipsită de curaj, diferită de personajul tradițional. Aspirația lui Oedip spre pace, spre li-

¹ André Gide, *Oedipe*, Paris, Gallimard, 1931, p. 59.

² Radu Stanca, *op. cit.*, p. 140.

³ *Ibidem*, p. 176.

niștea pe care speră să o găsească la Colonos, nu presupune acceptarea nici unui compromis, ci menținerea purității împotriva determinării divine. Triumful purității este totodată triumful umanului împotriva divinului, într-o interpretare cu adevărat modernă a anticului mit. Triumful umanului este o sfidare a puterilor oarbe pe care Oedip o rostește cu hotărîre :

„EUMET : Ce glas răscolește adîncurile ?

OEDIP : Glasul omului.

EUMET : Al cărui om ?

OEDIP : Al omului care sfidează puterile oarbe, al omului care se călăuzește după propriile sale puteri“¹.

Este atît de mare triumful, încît șovăitoarea Antigona este copleșită și celebrează alături de Oedip victoria omului :

„OEDIP : Nu mai am nevoie de călăuza zeilor. Sînt liber și pot să mă îndrept liber spre Colonos. Am trecut peste încercarea puterilor infernale. Am ieșit la lumină.

ANTIGONA : Privește-l Eumet. E cuprins de o stranie strălucire. Umbrele negre care-l însoțeau în călătorie sînt gata să dispară în neant. Privește-l ! Mîinile lui care adineauri ridicaseră pumnalul în dreptul inimii tale, au zvîrlit unealta criminală în abisurile fără sfîrșit. O ! Tată ! Se cuvine să cad în genunchi la picioarele tale. Am ținut partea zeilor, dar tu m-ai învățat ce însemnează partea omului !“²

O umanitate generoasă, demnă și liberă, izbîndește prin eroul lui Radu Stanca. Se produce de fapt în piesa lui Radu Stanca o prometeizare a lui Oedip, constînd tocmai din atitudinea de înfruntare și de negare a puterii divine și această prometeizare s-ar putea explica printr-o tendință de amestec al miturilor, care se manifestă, la distanța cîtorva zeci de secole, ca expresie a unei atitudini livrești în tratarea temelor mitice. În timp ce în tragedia antică libertatea lui Oedip se manifestă întotdeauna

¹ Radu Stanca *op. cit.*, p. 182.

² *Ibidem*, p. 182.

una în relație, ea este determinată, în interpretarea modernă a eroului apare libertatea de sine, nedeterminată de nici o forță exterioară.

Anticul Oedip s-a putut valida în alte epoci și în zilele noastre, datorită unor particularități ca cele amintite, care au o semnificație ce depășește momentul : Oedip căutător al adevărului, Oedip purtător al libertății, Oedip lipsit de accesul spre fericire. Toate aceste particularități prezente și în cazul anticei figuri a eroului au suferit unele modificări care, în esență, presupun afirmarea unei dimensiuni umane în dauna celei mitice. Accentuarea umanului în variantele moderne ale mitului, apare ca o variație istorică în cadrul evoluției unui personaj literar. Așa trebuie considerată relativa independență față de oracol a lui Oedip, din drama lui Hofmannsthal, în sensul că acțiunile sale se datoresc unui impuls erotic care-l apropie de Jocasta. Astfel trebuie interpretată și figura lui Oedip din creația lui Gide. „În piesa din 1931 ideea dominantă este aceea a supremației individului. Oedip este individul care se definește ca atare, în opoziție cu Creon și cu Tiresias... Oedip este omul.“¹ La Gide, Oedip reprezintă tocmai încrederea absolută în om și în triumful său împotriva forțelor care-i sînt ostile, după cum rezultă din chiar cuvintele pe care le rostește eroul, chemat să înfrunte enigma Sfinxului. „Am înțeles, eu singur am înțeles că singura parolă pentru a trece nedevorat de Sfinx este : Omul“². Acest moment din gîndirea lui Gide reprezintă depășirea într-o oarecare măsură a teoriei disponibilității, în spiritul căreia sînt scrise celelalte opere ale sale și care presupunea o descătușare și o eliberare integrală a eului, o renunțare la orice legătură materială, dar în același timp și o lipsă totală de finalitate. Ecourile teoriei disponibilității apar și la Oedip, tocmai în acea nedeterminare subliniată și de lipsa unei identități precise, și de negarea apartenenței sale la o familie, împrejurări care i se par lui Oedip favorabile : „Nici nu-mi displace să mă știu bastard. În perioada în care mă credeam fiul lui Polyb, mă străduiam să imit virtuțile lui...

¹ Pierre Albouy, *op. cit.*, pp. 281—282.

² André Gide, *op. cit.*, p. 80.

Ce aveam în mine care să nu fi fost în prealabil la părinții mei ? îmi spuneam mereu... Apoi dintr-o dată firul s-a rupt. Ieșit din necunoscut, fără trecut, fără model, nimic pe ce să mă bazez, trebuind să-mi creez totul, patrie, strămoși... să inventez, să descopăr. Nimeni căruia să-i seamăn, decît eu însumi. Ce-mi pasă de atunci dacă sînt din Grecia sau din Lorena. A nu-ți cunoaște părinții este o invitație la curaj"¹. Dar această nedeterminare se modifică o dată cu cunoașterea adevărului. Și, în momentul apariției determinării, împotriva acesteia, Oedip acționează singur. Prețuirea nouă a omului prin Oedip, reprezintă pe planul evoluției eroului mitic, potențarea umanului prin însăși sublinierea esenței sale majore. Aceeași preponderență a umanului față de divin apare în piesa lui Radu Stanca, *Oedip salvat*, care ne oferă prin concepția unei libertăți umane împotriva divinității, argumentul unei modificări a mitului în spiritul unei mentalități contemporane. Evoluția lui Oedip de la stadiul antic la cel pe care îl reprezintă zilele noastre, este strîns legată de conceptul de libertate. În timp ce în epoca antică, libertatea lui Oedip rămîne exclusiv o libertate interioară și nu se poate manifesta obiectiv decît în relație, în relația față de oameni sau față de zei, în epoca noastră, libertatea lui Oedip se manifestă și pe plan obiectiv, în afara oricărei relații și expresia cea mai deplină a acestei eliberări o realizează personajul creat de Radu Stanca.

Dar, dincolo de modificarea personajelor în versiunile dramatice contemporane ale mitului lui Oedip, în sensul unei accentuări a dimensiunii umane în detrimentul celei mitice, un factor care a contribuit la integrarea acestor personaje în spiritul și climatul epocii noastre este fără îndoială *influența psihanalizei și a cercetărilor psihologiei abisale*. Influența psihanalizei a fost favorizată în cazul realizării unor noi versiuni ale mitului lui Oedip de faptul că acest mit cuprinde elemente care se pretează unei tratări în spiritul problematicei psihanalitice : este vorba de motivul incestului, care apare aici și care a și generat în psihanaliză complexul lui Oedip. La sfîrșitul veacului trecut Freud își începe cercetările privind complexe și

¹ *Ibidem*, pp. 55—56.

analiza unor comportamente psihice, care se manifestă încă la copil, îl duc la precizarea complexului lui Oedip. Într-o scrisoare din 1897 Freud face precizarea, pornind de la autoanaliză : „Am descoperit de asemenea că... între doi ani și doi ani și jumătate, libido-ul meu s-a trezit și s-a dirijat spre matrem“¹. Stabilind analogia între o dorință din copilărie și *Oedip Rege* de Sofocle, Freud recunoaște în tragedie și în mit expresia impersonală și colectivă a inconștientului și a manifestărilor sale. Precizările sale în acest sens sînt o descriere exactă a unui fenomen pe care Freud îl consideră general : „Am găsit în mine, de altfel și pretutindeni, sentimente de dragoste față de mama mea și de gelozie față de tata, sentimente care, după cîte cred, sînt comune tuturor copiilor mici“. Dată fiind generalitatea acestei manifestări, Freud consideră că efectul tulburător al tragediei lui Sofocle se bazează tocmai pe recunoașterea unei analogii, pe recunoașterea unei situații care reprezintă inconștientul nostru: „Dacă e așa, vom înțelege în ciuda conjuncțiunilor raționale care se opun ipotezei privitoare la o fatalitate inexorabilă, efectul frapant al lui *Oedip rege*... Legenda grecească a sesizat o compulsiune pe care o recunoaștem cu toții, pentru că am resimțit-o cu toții. Fiecare auditor a fost cîndva în germene, în imaginație, un Oedip, și se îngrozește în fața realizării eului său transpus în realitate și freamătă pe măsura refulării care separă starea lui infantilă de starea lui actuală“². În viziunea lui Freud complexul lui Oedip constă în reactivarea nucleului infantil, mecanism care se manifestă fără a fi perceput de conștiința subiectivă. Oedip reprezintă deci inconștientul sub forma unei dorințe care se manifestă general, este un arhetip psihologic. Oedip, ca erou mitic, dobîndește semnificație tragică tocmai prin valoarea sa arhetipală. Conform psihanalizei freudiene principiul matern este general, universal și în evoluția individului și în modificarea psihicului său va rămîne în permanență ca unul din elementele de referință, semnificînd mama-genitoare,

¹ Sigmund Freud, *La naissance de la psychanalyse* (Nașterea psihanalizei), Paris, P.U.F., 1965, p. 194.

² *Ibidem*, pp. 196—198.

mama legată de primele impulsuri erotice, fapt care a permis ca ea să servească drept model pentru viitoarea imagine despre femeie și în sfârșit să constituie chiar punctul de plecare pentru o viitoare atracție hetero-sexuală. Generalitatea și universalitatea principiului matern se datorește faptului că este o manifestare firească; absența principiului matern, privarea copilului de iradierile provenite din partea celor doi poli, cel matern și cel patern, ar putea constitui cauza unei evoluții individuale distorsionate. De asemenea, exagerarea principiului matern, ca generator al unor impulsuri erotice, poate duce la manifestări patologice de natura complexelor. Este utilă mențiunea că C. G. Jung vede în complexe afective „o imagine emoțională spontană a unei situații psihice determinate, imagine incompatibilă cu atitudinea și atmosfera conștientă, obișnuită”¹.

Incestul care constituie în primul rând conținutul complexului lui Oedip, cunoaște unele variante. Există un incest matern, care presupune potențarea la fiu a impulsurilor erotice al căror stimulent este mama, dar poate să se manifeste și ca o apariție a unui impuls posesiv erotic pornit de la mamă. În afara incestului matern, care implică relația mamă-fiu, există și un incest fratern, în care fratele sau sora dobândește rolul deținut de părinte în prima variantă.

Dacă la Sofocle și în mit este posibilă o interpretare a lui Oedip de pe pozițiile psihanalizei, posibilitate evidentă prin sugestiile pe care mitul le-a oferit terminologiei psihanalitice, atunci când aceasta se referă la complexul lui Oedip, atingerea unor probleme de această natură nu a fost în nici un caz intenționată în acel moment al istoriei literare a mitului. În dramaturgia secolului nostru, dimpotrivă, prilejul oferit de esența mitului lui Oedip și vîlva stîrnită de psihanaliza freudiană a determinat introducerea deliberată a unor elemente psihanalitice în tratarea temei mitice.

Versiunile contemporane ale mitului lui Oedip presupun manifestarea incestului matern. Astfel, la personajele din drama lui Hugo von Hofmannsthal *Ödipus und*

¹ C. G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, p. 198.

die Sphinx, este subliniată în mod deosebit înclinația erotică. Oedip o întâlnește pe Jocasta înaintea confruntării cu Sfinxul și între ei se aprinde iubirea. Impulsul erotic se manifestă la Jocasta, în dragostea care pare să ia naștere din fondul inconștient al maternității ei. Și Oedip se simte atras în mod cu totul deosebit de Jocasta, din clipa în care o zărește. Jocasta trezește la Oedip acea imagine maternă care reprezintă și primul imbold al dorințelor erotice, fără ca această pornire să fie conștientă, întrucât el o consideră pe regina Meropa a Corintului adevărata lui mamă. Dacă la Sofocle Oedip ajunge la incest datorită destinului tragic, la Hofmannsthal motivele incestului provin dintr-o zonă profundă a psihicului, în care domnește principiul matern : „Mamele către mamă / Mamele atrag totul / Sîngele este puternic, lumea depinde de mama /”¹.

Importanța pe care o are influența psihanalizei în explicarea dramei lui Hofmannsthal, rezultă din faptul că momentul de intensitate tragică maximă îl constituie izbucnirea iubirii. În acest detaliu se manifestă cu deosebire dimensiunea umană a personajului, care o depășește pe cea mitică, întrucât nici confruntarea cu Sfinxul nu este o adevărată confruntare : în momentul întâlnirii lor, Oedip nu ajunge să dea soluția enigmei înainte ca Sfinxul să se prăbușească în prăpastie. Dar totuși această întâlnire nu este lipsită de semnificație, întrucât, văzînd în monstru un îndemn spre moarte, Oedip se apleacă spre sine și cercetîndu-se ajunge să-și cunoască propriul demon. Domeniul inconștientului participă masiv la interpretarea incestului în cazul personajului creat de Hofmannsthal ; visul, afirmarea potențată a principiului matern, sînt evidente în acest sens.

Gide este mai preocupat de problema afirmării libere a omului decît de aceea a semnificației faptelor comise de Oedip. Apar totuși elemente de factură psihanalitică în prezența primei invariante, a incestului matern, dar și în forma unui incest fratern, care se manifestă în pornirile erotice pe care le au Eteocle și Polinice față de surorile lor Antigona și Ismena. Polinice întreabă pe Anti-

¹ Hugo von Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 40.

gonă spre marea ei stupoare : „Este interzis să o iei de soție pe sora ta ?“¹, iar o discuție între cei doi frați dezvoltă aceleași porniri care devin obsedante : „Eteocle : De fapt, ce căutăm în cărți ? Întotdeauna mai mult sau mai puțin niște autorizații... Polinice : Ceea ce căutăm noi, rău intenționații, este autorizația de a face ceea ce obiceiurile, buna cuviință sau, prin constrângere și prin frică, legile, ne învață să nu facem. Eteocle : Cu alte cuvinte aprobarea indecenței... Astfel de exemplu, acum caut o frază care să-mi permită să mă culc cu Ismena. Polinice : Cu sora ta ? Eteocle : Cu sora noastră... Ei bine, ce ? Polinice : Dacă o găsești... zi, o să mi-o spui... Eteocle : Dacă găsesc, ce ? Polinice : Această autorizație. Dar există una mai puțin specială pe care ai putea-o găsi mai ușor. Aceea de a te lipsi de autorizație“².

Cocteau a prezentat adesea în creația lui semnele unei influențe a psihanalizei. Situația lui Oedip și a Jocastei este reeditată în piesa *Les parents terribles* (*Părinții terribili*), în care personajul central Michel — o replică a lui Oedip — devine în mod involuntar răspunzător de moartea mamei sale, care trăiește pentru fiu pasiunea absolută. Refuză gândul că Michel va ajunge o dată mare, o va părăsi, se va putea lipsi de afecțiunea ei și, îngrozită de această modificare, în care vede o pîngărire a iubirii absolute și eterne, se sinucide.

În *La machine infernale*, personajele prezintă în comportamentul lor aceleași semne ale influenței psihanalizei. La Jocasta pornirea incestuoasă este evidentă încă înaintea apariției lui Oedip, în momentul în care, văzînd la tînărul soldat din gardă o asemănare posibilă cu propriul său fiu, cu Oedip, de soarta căruia nu mai știe nimic, simte o profundă tulburare : „Jocasta : Exact vîrsta lui ! Ar avea vîrsta lui !... E frumos ! Apropie-te puțin ! Privește-mă... Ce mușchi ! Îmi plac genunchii. La genunchi se vede rasa. I-ar semăna... E frumos... E frumos, Zizi, pipăie mușchii, s-ar zice că sînt de fier... Pipăie-l. Are o coapsă de cal... Domnul știe ce-și imaginează, bietul de

¹ André Gide, *op. cit.*, p. 61.

² André Gide, *op. cit.*, pp. 69, 70, 71.

el ; s-a aprins. Este adorabil. Are 19 ani"¹. Oedip nu se căsătorește cu Jocasta numai din ambiția de a deveni rege, ci simte pentru ea iubire, în pofida vârstei care-i desparte, așa după cum declară în fața lui Tiresias : „Crezi că te poate atinge răul iubirii prin simpla atingere a aurului și purpurei... De totdeauna am aparținut unul altuia. Pîntecele ei ascunde faldurile unei haine de purpură mult mai regească decît aceea pe care și-o prinde de umeri. O iubesc, o ador, Tiresias : alături de ea am impresia că-mi ocup locul adevărat. Este soția mea, este regina mea. O am, o păstrez..."².

Cu toate că în aceste versiuni contemporane ale mitului lui Oedip influența psihanalizei este evidentă și fragmente de text o confirmă, izvorul tragicului nu-l constituie complexul. Dacă ar fi așa, fiul și-ar ucide tatăl din gelozie pentru a se uni cu mama. De fapt Oedip nu-l omoară pe Laios din gelozie. Crima și incestul se datoresc unei întîmplări, eventual destinului. Frumusețea tragică a acestei fatalități ar fi anihilată, dacă faptele lui Oedip ar avea o conștientă motivație patologică. Ea se realizează tocmai pentru că o asemenea motivație lipsește și tragicul izvorăște din atitudinea pe care eroul o ia față de faptele sale, în momentul în care vinovatul inconștient se transformă într-un ispășitor conștient.

Îmbogățirea sau modificarea semnificațiilor personajului în reluarea contemporană a unor teme mitice, ilustrează tocmai ideea unei varietăți istorice a structurilor mitice în circulația lor literară, ce decurge din repetarea unor invariante care atestă însăși prezența mitului.

C. Limbajul. Limbajul reprezintă „unul din elementele componente ale operei literare, o componentă extrem de importantă, fără de care opera beletristică nu poate pur și simplu exista... Efectul artistic în întregul său este rezultatul corelării textului cu ansamblul complex al concepțiilor de viață și ideatic-estetice“.³

¹ Jean Cocteau, *op. cit.*, pp. 47—48.

² *Ibidem*, p. 135.

³ M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, Ed. Univers, 1971, p. 69.

Un asemenea efect artistic realizează tragedia antică elenă, care se prezintă ca o structură unitară tocmai pentru că discursul dramatic este expresia unei viziuni existențiale specifice epocii, în timp ce în versiunile dramatice contemporane ale mitului elen, apar adesea decalaje care împiedică realizarea unei unități artistice, în sensul că textul nu este corelat cu o concepție de viață, ci este o transpunere artificială, justificată de introducerea unor probleme ale existenței contemporane.

Discursul dramatic nu este o reeditare a discursului mitic nici în dramele realizate de Sofocle. Discursul dramatic din *Oedip rege* nu este o reluare a mitului, ci presupune alegerea unui moment din istoria mitului care se pretează exprimării unei dialectici tragice. Acest moment este legat de dorința lui Oedip de a cunoaște adevărul în legătură cu moartea tatălui său și se situează după comiterea paricidului și a incestului. Partea epică din preistoria legendei lui Oedip devine în tragedie cunoașterea dramatică și această cunoaștere dramatică se realizează prin apelul la tehnica analitică, prin intermediul căreia faptele trecute sînt readuse în prezent și dobîndesc o funcționalitate dramatică. Acest procedeu, care se semnalează la nivelul discursului dramatic presupune și exprimarea unei dialectici tragice, care se realizează printr-o răsturnare a valorilor, prin transformarea dorinței de eliberare în motiv al prăbușirii, prin unitatea dintre eliberare și prăbușire.

În versiunile contemporane ale mitului, discursul dramatic nu mai realizează o dialectică tragică, în sensul că atît la Hofmannsthal, cît și la Gide sau la Cocteau, mitul este considerat cunoscut și transpunerea lui în contemporaneitate nu este însoțită și de inventarea unei noi situații tragice. Perspectiva psihanalitică a transpunerii mitului presupune detașarea de mit și anularea dialecticii tragice la nivelul discursului dramatic. Discursul lingvistic rostit de personaje, nu are o funcție de comunicare și de informare, în sensul reprezentării unei noi situații tragice, ci eventual în sensul accentuării noii viziuni care se adaugă situației mitice originare spre a accentua complexul lui Oedip, care nu mai realizează tragicul în accepțiunea de categorie estetică. În aceste con-

diții, funcția de declanșare a limbajului este diminuată, efectul produs de discursul dramatic asupra receptorului, cititor sau public spectator fiind redus, atît din cauza absenței tragicului, cît și din cauza banalizării mitului prin interpretarea tendențioasă din perspectiva psihanalizei.

Nivelul lingvistic-stilistic al tragediei mitice antice este în esență o formă a limbajului simbolic, în accepțiunea generală a acestuia. Nivelul lingvistic-stilistic al dramei mitice contemporane este uneori realizat prin reeditarea funcției simbolice a limbajului din tragedia antică, alteori se încearcă o situare în contemporaneitate prin intermediul limbajului, care presupune o tratare ironică a discursului mitic. Se manifestă tendința detașării de mit la nivelul limbajului, prin utilizarea limbajului cotidian familiar, care anulează orice semnificație sacră a mitului.

În cazul mitului lui Oedip, în transpunerea lui Hofmannsthal și la Radu Stanca, limbajul prezintă o factură mai tradițională, în timp ce transpunerile din dramaturgia franceză contemporană fac un apel copios la anacronismul de limbaj. Următoarea metaforă, vizînd lumea animalelor, păstrează încă izul mitic: „Ucide-mă! Nu simți cît sînt de apăsător de blesteme, pătat cu nenorociri ca o piele de panteră”¹.

O abundență de metafore teriomorfe sau tehnomorfe, precum și de metafore luate din natură colorează limbajul poetic al dramei lui Radu Stanca, ca în cuvintele Antigonei: „Pune-ți mîinile, tată, pe tîmplele copilei tale. Simte-le bătaia istovită ca a unor aripi de pescăruș muribund. Apleacă-ți urechea pe pieptul fiicei tale ce te-a urmat fără să șovăie. Ascultă-i răsuflarea întunecată ca a vuetului pe care-l face pînza unei corăbii cu vînt neprielnic. Nici acum nu te-ndupleci”².

În răspunsul lui Oedip, metafora aparține domeniului naturii: „Mă leagăn în îndoială ca salcia în furtună”³,

¹ H. von Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 105.

² Radu Stanca, *op. cit.*, p. 143.

³ *Ibidem*, p. 143.

sau „Sărmană Antigona. Te-am tîrît în nebunia mea cum tîrîie *oceanul învolburat* pluta desprinsă de ţărm. Te-am scos din rosturile fireşti ale fecioriei tale, cum *smulge vijelia* aripile pescăruşului întîrziat pe mare“¹. Limbajul poetic, de o mare măiestrie, are o gravitate arhaică, uneori cu inflexiuni aproape biblice, ca în cuvintele pe care i le adresează Eumet Antigonei: „Căci sînt frumoase buzele tale, au arcuirea uşoară a bolţilor regale şi luciul pur al marmurei roşii. Broboane uşoare picură de pe cea de sus pe cea de jos. Broboane cu gustul si-defiu şi dulce-amar“².

Aceste versiuni contemporane ale mitului, deşi păstrează o tonalitate asemănătoare cu aceea a versiunilor antice, prin preferinţa pentru un limbaj metaforic, se deosebesc de versiunile unor epoci mai vechi, prin faptul că renunţă la acea atmosferă de devoţiune pe care o susţine în tragedia antică şi prezenţa corului. De altfel, însăşi opţiunea pentru uman în versiunile contemporane ale mitului lui Oedip reprezintă explicaţia acestei modificări de limbaj.

În versiunile franceze ale mitului lui Oedip, la Gide şi la Cocteau, *anacronismul* devine o particularitate dominantă a limbajului, fiind în acelaşi timp, şi una din modalităţile cele mai evidente de integrare a temei mitice în atmosfera zilelor noastre. Prezenţa anacronismelor, ca o particularitate a limbajului operelor contemporane ce tratează teme mitice, se explică tot ca o modalitate a limbajului simbolic, presupunînd o atitudine obiectivă faţă de mit, care fireşte, nu este trăit, ci contemplat din exterior. Distanţa de mit presupune în cazul versiunilor contemporane o atitudine estetică în spiritul căreia anacronismul dobîndeşte o funcţie expresivă. Anacronismul este posibil în condiţiile desacralizării integrale a mitului şi a tratării sale pur literare.

Atît la Gide cît şi la Cocteau, anacronismul constă adesea în adoptarea unui limbaj familiar, cotidian, desprins din epoca noastră. Aşa se întîmplă în piesa lui Gide, în discuţia dintre Oedip şi Jocasta referitoare la

¹ *Ibidem*, p. 159.

² *Ibidem*, p. 159.

Tiresias : „Oedip : Doamne cît este de plicticos ! Tot timpul se amestecă în treburile altora. Cine te-a chemat ? Jocasta : Prietene, n-ar trebui să vorbești în felul acesta în fața copiilor. Este o imprudență să diminuezi autoritatea aceluia dat de noi ca maestru și care trebuie să-i însoțească“¹. Chiar și corul renunță la tonul grav, comentînd în manieră foarte prozaică, aproape vulgară, nenorocirile lui Oedip : „Unde este Oedip ? și el se ascunde. Îi este rușine. Să te culci cu propria mamă și să-i faci copii... Toate acestea sînt chestiuni de familie : nu ne privesc. Îi privește pe zei, care sînt iritați de ele. Și apoi, este uciderea lui Laios pe care Oedip, fiul său a comis-o... S-ar putea spune că și-a făcut-o“².

Un asemenea stil i-a șocat pe contemporanii lui Gide, care s-a simțit obligat să dea unele explicații în *Jurnalul* său, arătînd că acest limbaj trebuie să fie interpretat ca „o necesitate permanentă de a avertiza publicul : aveți piesa lui Sofocle și nu am pretenția să-l concurez ; îi las pateticul ; dar iată ceea ce Sofocle nu a știut să vadă și să înțeleagă și ceea ce totuși oferă subiectul său și ceea ce eu înțeleg, nu pentru că sînt mai inteligent, ci pentru că sînt dintr-o altă epocă... Mă adresez inteligenței voastre. Nu-mi propun să vă înfior sau să vă fac să plîngeți, ci să vă fac să gîndiți“³. Ceea ce a înțeles Gide, pentru că a fost dintr-o altă epocă, este tocmai autonomia omului, nedeterminarea lui.

Anacronismul sub forma apelului la un limbaj familiar, cotidian, degrevat de orice solemnitățe, apare și la Cocteau. Bunăoară cînd Jocasta i se adresează lui Tiresias foarte ireverențios, spunîndu-i „Zizi“, sau cînd Oedip afirmă că Sfinxul este „criminalul la modă“, atmosfera pierde orice notă de gravitate, datorită unui asemenea limbaj. De asemenea, în scena cu Oedip din ultimul act, limbajul Jocastei aparține unui nivel de preocupări mărunte, foarte feminine și banale, caracterizînd o anumită cochetărie foarte contemporană ; îi spune lui Oedip despre Tiresias : „Este un monstru. Ți-a demonstrat

¹ André Gide, *op. cit.*, p. 25.

² *Ibidem*, p. 109.

³ *Apud* Pierre Albouy, *op. cit.*, p. 280.

desigur că ești prea tânăr pentru mine... că eu sînt bătrînă“¹, pentru ca Oedip să-i răspundă: „O față de fată este plictisul unei pagini albe, în care ochii mei nu pot să citească nimic emoționant; în timp ce fața ta! Am nevoie de cicatrice, de tatuajele destinului, de frumusețea care iese din furtună. Îți e teamă de laba de gîscă, Jocasta!... Jocasta: Sînt oare atît de bătrînă... atît de bătrînă? Oedip: nebună dragă... Și eu ce stupid! Ce urs infect...“².

Alteori, și mai ales la Gide, anacronismul se realizează prin aluzia literară tratată parodic, ca atunci cînd Eteocle scrie reflecții cu privire la „Mal du siècle“, sau cînd, referindu-se la ciumă, corul, care deține în opera lui Gide o funcție de demistificare, recurge la celebra fabulă a lui La Fontaine, *Les animaux malades de la peste*, afirmînd despre Teba: „Ciuma, ca să-i spunem pe nume, continuă să îndolieze orașul“³. Același limbaj apare cînd Creon — politicianul constată că există ceva putred în regat: „Il y a quelque chose de pourri dans le royaume“⁴. Începutul piesei lui Cocteau îl amintește pe Shakespeare și apariția fantomei lui Laios nu este tratată fără ironie. Și din utilizarea acestei modalități a anacronismului rezultă cu toată evidența atitudinea pur literară față de mit, care nu mai are o semnificație în sine, ci prezintă doar o rezervă de situații care se mențin de-a lungul epocilor literare, modificîndu-și și îmbogățindu-și eventual semnificațiile. S-ar mai putea semnală și unele anacronisme simbolice, ca de pildă în prezentarea de către Cocteau a Sfinxului, care îmbină două tendințe: este pe de o parte o tînără, Nemesis, și egipteanul Anubis cu cap de șacal, întruchipînd moartea. Abolirea regulilor de gramatică, prezența unor termeni de argot, ar putea completa lista modalităților de utilizare a anacronismului în operele literare, care în secolul nostru s-au întors la subiecte mitice. Chiar dacă anacronismul lipsește opera de gravitatea tradițională a subiectelor mitice, poate

¹ J. Cocteau, *op. cit.*, p. 143.

² *Ibidem*, p. 145.

³ André Gide, *op. cit.*, p. 26.

⁴ *Ibidem*, p. 16.

coexista cu invariantele situației mitice, conferind adesea prin vervă ironică, un farmec în plus transpunerii contemporane a mitului. Fie că versiunea mitică păstrează elementele unui limbaj artistic tradițional, în sensul că recurge la funcția simbolică a limbajului, realizată printr-o variată exprimare metaforică, fie că renunță la formele tradiționale ale limbajului și reduce nivelul grav al acestuia la unul banal, cotidian și deci anacronic, tratarea temelor mitice în dramaturgia contemporană presupune o atitudine estetică. Apelul la simbolurile mitice dispune în mod incontestabil de o putere de sugestie sporită, întrucât consacrarea, prin repetare a unor simboluri, impresionează într-o mai mare măsură și determină o receptivitate mai pronunțată. Maniera ironică a anacronismelor în unele versiuni ale mitului realizează o detașare mai ostentativă și o mai evidentă ancorare în realitate decât limbajul grav tradițional.

Descinzând din fondul de legende eroice ale vechilor Greci, din ciclul legendelor tebane, mitul lui Oedip a devenit un mit literar, menținând constantă situația mitică, îmbogățită prin apariția unor semnificații noi, desprinse din climatul spiritual al unor epoci noi, care permite în același timp și apariția unor noi modalități literare. În cele două planuri ale mitului, conținut și expresie, conținutul este acela care poartă elementele constante, încorporându-și invariantele situației mitice. Modificări apar însă și la nivelul conținutului, prin includerea acelor semnificații noi, și la nivelul expresiei.

În capitolul referitor la structura miturilor din *L'Anthropologie structurale*, Claude Lévy-Strauss, pornind de la ideea că toate versiunile aparțin mitului, care se prezintă deci cu o unitate structurală indiscutabilă, încearcă o analiză a mitului lui Oedip, care este privit ca o sumă a unui grup de relații, dispuse în patru coloane. Toate relațiile grupate în aceeași coloană prezintă o trăsătură comună : o astfel de trăsătură, în primul grup de relații, este supraestimarea legăturilor de familie, evidentă în cazul căsătoriei lui Oedip cu Jocasta, mama lui, sau în cazul îndeplinirii de către Antigona a datoriei față de familie, atunci când îl îngroapă pe Polinice, încălcând dispozițiile lui Creon. Al doilea grup de relații

presupune subestimarea legăturilor de familie, care se manifestă atunci când Oedip își ucide tatăl, pe Laios, sau Eteocle, fratele, pe Polinice. A treia coloană se referă la monștri și la distrugerea lor, a Sfinxului bunăoară, a patra presupune precizări în legătură cu numele eroilor în filiația paternă a lui Oedip, nume care exprimă în general dificultatea de a merge drept. Pornind de la o asemenea schemă, Lévy-Strauss consideră că variantele mitului presupun permutări în grupurile de relații amintite, care se găsesc la baza variantelor mitice, dar are o structură care iese la suprafață prin procedeul repetiției¹. Mitul lui Oedip are însă și semnificații care depășesc limitele acestei scheme.

Reprezentînd în mod evident o rezervă tematică cu un spectru deschis de variații, mitul reprezintă pentru literatură un izvor generos, întrucît comportă mai multe semnificații posibile, situîndu-se, într-un fel, în categoria „operă deschisă“, în spiritul conceptului pus în circulație de Umberto Eco. „Deschiderea și natura dinamică a unei opere constă în a deveni disponibilă diferitelor integrări, complemente concrete ale creației, orientîndu-le a priori în jocul unei virtualități structurale pe care opera o are, chiar dacă nu este încheiată, și care apare valabilă și în vederea unor rezultate diferite și multiple“².

Ca operă deschisă, ca operă în mișcare, mitul cu variantele sale, care se manifestă istoric și se diferențiază estetic, reprezintă pentru literatură un izvor inepuizabil de semnificații.

¹ Claude Lévy-Strauss, *op. cit.*, p. 227.

² Umberto Eco, *op. cit.*, p. 45.

MITUL ANTIGONEI

Un al doilea cerc tematic în mitul Labdacizilor este legat de figura Antigonei, care a cunoscut câteva interesante reluări în dramaturgia secolului al XX-lea: *Antigone* a lui Walter Hasenclever din 1917; *Antigone* a lui Jean Anouilh din 1944 și o nouă variantă a versiunii germane a lui Hölderlin realizată de Brecht în *Die Antigone des Sophokles (Antigona lui Sophocle)*.

A. *Acțiunea dramatică*. Acțiunea dramatică în piesele care tratează mitul Antigonei presupune două invariante ale situației mitice. O primă invariantă o constituie conflictul între forța statală, reprezentată de Creon și legea divină pe care o slujește Antigona, opoziția între legile decretate de un singur om și legile eterne nescrise, care apare în piesa lui Sofocle. Această confruntare, esențială în situația mitică, este semnalată de Hegel în *Prelegeri de estetică*: „Conflictul principal pe care l-a tratat cel mai frumos Sofocle, după exemplul lui Eschil, este acela dintre *stat*, dintre viața etică în generalitatea ei spirituală și *familie*, ca moralitate naturală. Acestea sînt puterile cele mai pure ale reprezentării tragice, întrucît armonia acestor sfere și acțiunea cea mai corespunzătoare înlăuntrul relațiilor lor, constituie realitatea integrală a existenței etice. În această privință, nu trebuie să amintesc decît tragedia lui Eschil *Cei șapte contra Tebei* și mai cu seamă *Antigona* lui Sofocle. Antigona cinstește legătura sîngelui, zeii infernului, iar Creon nu venerează decît pe Zeus, puterea guvernatoare a vieții

publice și a binelui comunității”¹. Acest conflict între două elemente care sînt justificate în cadrul aceleiași existențe etice, reprezintă o știrbire a armoniei etice, care este în cel mai autentic sens tragică. Există deci în cadrul acestui conflict o situație tragică pe care Hegel o socotește caracteristică pentru tragicul antic. Opoziția ireductibilă a celor două principii etice antrenează apariția celei de-a doua invariante a situației mitice, *moartea eroinei*, ca o consecință a încălcării unuia dintre principiile morale participante la conflict. Conflictul Creon-Antigona și moartea Antigonei sînt invariantele prezente în toate versiunile dramatice ale mitului Antigonei.

Spre deosebire de versiunile dramatice ale mitului lui Oedip, în care invariantele situației mitice nu figurează întotdeauna în cadrul acțiunii dramatice, ele fiind de multe ori considerate cunoscute, prelucrările dramatice ale mitului Antigonei includ întotdeauna în acțiune cele două invariante, ele reprezentînd în mod constant etapele cheie ale acțiunii dramatice, conflictul tragediei și punctul său culminant precum și deznodămîntul, constînd din iminenta prăbușire tragică. Acțiunea dramatică presupune totuși o preistorie cunoscută a personajului, a Antigonei, precum și a fraților ei, Ismena, Polinice și Eteocle, provenind toți din căsătoria incestuoasă dintre Oedip și Jocasta și simțînd urmările destinului fatal al tatălui.

Acțiunea tragediei lui Sofocle *Antigona*, (441 î.e.n.) își realizează tensiunea tragică în ciocnirea dintre Antigona, hotărîtă să-și îndeplinească datoria față de zei și față de rudele de sînge, îngropîndu-l pe Polinice, mort în luptă fratricidă, și Creon, neclintit în exercitarea funcției sale regale, neînduplecat în fața încălcării de către Antigona a poruncii sale. Aceasta este și interpretarea hegeliană a conflictului tragic. În această ciocnire, alți exegeți au înclinat să vadă și o semnificație mai general umană, aceea a confruntării unei umanități generoase cu principiul tiraniei, semnificație pe care o acreditează însuși textul piesei în care revin adesea cuvinte care preamăresc măreția omului : „În lume-s multe mari minuni / Minuni mai mari

¹ Fr. Hegel, *op. cit.*, p. 612.

ca omul nu-s"¹. Optînd pentru această semnificație mai general umană împotriva interpretării hegeliene, Liviu Rusu consideră posibilă și o interpretare politică a conflictului, aceasta presupunînd ciocnirea dintre despotism și democrație². Cu toate aceste semnificații posibile, în aprecierea conflictului Creon-Antigona ca invariantă a situației mitice, interpretarea hegeliană ne oferă totuși o schemă justificată pentru mentalitatea etică a epocii lui Sofocle, atunci cînd vede atît în Creon cît și în Antigona pe apărătorii unor principii, fără să aprecieze că unul din aceste principii este superior celuilalt, dar considerînd totuși că o ciocnire a lor pune în pericol armonia unor realități etice. Tragicul acestui conflict constă tocmai în faptul că cele două poziții opuse își găsesc justificarea. Poziția lui Creon este justificată nu numai prin faptul că el reprezintă o ordine statală, pe care are obligația să o apere, ci și pentru că Polinice pusese în pericol această ordine, dorind să cotopească cetatea, după cum rezultă din precizările corului, care se referă la un Polinice „aprins și învrăjbit de gîlceve“, care „în țară prădalnic venit-a“³. Această justificare a atitudinii lui Creon este împotriva interpretării poziției sale ca expresie prin excelență a tiraniei abuzive. Poziția Antigonei este justificată prin convingerea ei interioară că are datoria de a sluji legile nescrise, de a-și îndeplini obligațiile față de familie și nu atît dintr-o dragoste frățească, despre care se vorbește prea puțin la Sofocle. Tocmai pentru că ambele atitudini în conflict își au o justificare, opoziția este ireductibilă și tragică, în măsura în care va duce la distrugere. Violența ciocnirii culminează în confruntarea dintre Antigona și Creon : „Creon : ...cum îndrăznit-ai legile să-mi calci ? Antigona : Nu Zeus mi-a dat atari porunci ! Și-atare legi / Nu dat-a omului nici Nike-ea, ce stă / Cu Zeii din Infern. Și eu pînă-ntr-atît / De tare a ta poruncă n-o socot încît / Pe om să-l vîrtoșească

¹ Sofocle, *Antigona*, în *Tragicii greci*, București, ESPLA, 1958, p. 446.

² Liviu Rusu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, București, Ed. Tineretului, 1961, p. 174.

³ Sofocle, *op. cit.*, p. 437.

a-nfrunta pe zei ! / Că legile zeiești nu-s scrise-n slove, nu-s, / Dar pe vecie-s legi și nu-s de azi, de ieri, / Ci-s vechi de cînd nu ști-va nimeni și nicicînd / Și-aveam eu să le calc de frica unui om ? / O ! asta nu ! /¹.

Caracterul tragic al ciocnirii constă, dincolo de opoziția unor atitudini care își au fiecare o justificare, și în distrugerea celor două forțe intrate în coliziune, în cazul Antigonei distrugerea presupunînd și anihilarea fizică prin moarte — distrugere care vizează indivizii și nu ideile, întrucît ideile exprimă într-un fel cîte un adevăr. Măreția umană a personajelor constă în acceptarea conștiință a unei realități care duce la distrugerea iminentă nu numai a fericirii, ci chiar și a existenței terestre. Atît Creon cît și Antigona ar fi putut renunța la principiul apărat. Versiunile ulterioare ale mitului Antigonei presupun o asemenea interpretare a conflictului ca invariantă a situației mitice. Interpretarea mai generală, în spiritul căreia în *Antigona* se ciocnește tirania cu generozitatea umană, îl privează pe Creon de unele atitudini pe care le prezintă încă din versiunea lui Sofocle, și care se vor accentua în unele versiuni următoare ; nu este lipsită de semnificație încercarea prea tîrzie a lui Creon de a o salva pe Antigona și de a-și salva propriul fiu. Această atitudine este punctul de plecare al unui Creon mai uman, mai înțelegător, pe care-l vom întîlni în unele reeditări ale mitului în dramaturgia secolului nostru, la Anouilh bunăoară. În ceea ce privește interpretarea politică a conflictului, chiar dacă mobilul acțiunii revoltate a Antigonei este mult prea legat de propria ei persoană, prea individual pentru ca ea să întruchipeze de fapt democrația împotriva despotismului, ispita de a oferi o explicație politică acestui conflict care exprimă rezistența împotriva tiraniei, se îndreptățește prin semnificațiile politice pe care le va purta personajul în mai toate versiunile dramatice ale veacului nostru, atît la Hasenclever, cît și la Anouilh, sau la Bertolt Brecht.

Cealaltă invariantă mitică, moartea Antigonei, intervine la Sofocle ca o consecință a primei invariante, ciocnirea Antigona-Creon. Deși Antigona moare pedepsită de

¹ *Ibidem*, pp. 451—452.

Creon, căruia i-a călcat porunca, ea triumfă de fapt. Triumful ei este ilustrat chiar de faptele lui Creon, care, convins de Tiresias că i-a supărat pe zei, lăsând neîngropat trupul lui Polinice, încearcă prea târziu să-și repare greșeala : se grăbește să îngroape mortul și să o salveze pe Antigona. Nu numai Antigona e moartă, ci și Hemon, fiul lui Creon și apoi soția lui, Eurydice. În timp ce Antigona triumfă în moarte, Creon se prăbușește apăsător de nenorocirile care s-au abatut asupra-i și care îl copleșesc.

Caracterul dramatic al acțiunii se găsește în însăși situația mitică ; natura conflictuală a primei invariante și caracterul tragic al celei de-a doua susțin în esență tensiunea dramatică a piesei lui Sofocle.

Versiunile dramatice contemporane ale mitului Antigonei păstrează în acțiune invariantele amintite, înclinând în general spre o subliniere a semnificației politice a conflictului, explicabilă într-o epocă marcată de două conflagrații mondiale, dintre care prima cunoaște un ecou în drama expresionistă a lui Hasenclever din 1917, iar a doua în piesa lui Anouilh din 1944 și cea a lui Bertolt Brecht din 1947.

Antigone a lui Walter Hasenclever apare în 1917, în atmosfera spirituală legată de primul război mondial și în climatul spiritual al expresionismului. Este legată de acea orientare a expresionismului, care își declară speranțe în posibilitatea realizării unei societăți mai bune, orientare pacifist-umanitaristă, care consideră necesară transformarea omului pentru ieșirea din criză a societății. Expresionismul nu a avut un caracter politic activ, în sensul unei preocupări constante legate de modificarea revoluționară a structurilor sociale, dar a intuit caracterul haotic și irațional al unei lumi și propunând o atitudine morală nouă a individului, a văzut în evoluția lui o transformare a lumii. „Această temă a evoluției omului a constituit principala preocupare a scriitorilor expresioniști”¹, precizează Armin Arnold într-o lucrare despre expresionism. Tema salvării omului pe calea transformării inte-

¹ Armin Arnold, *Die Literatur des Expressionismus, sprachliche und thematische Quellen*, (Literatura expresionismului, izvoare lingvistice și tematic), Stuttgart, Kohlhammer, 1966, p. 80.

rioare și a înfrățirii figurează în interpretarea mitului Antigonei de către Walter Hasenclever și prezența unei asemenea teme a permis depistarea unei implicații politice. Apare în cuprinsul piesei conflictul dintre Antigona și Creon, de data aceasta o ciocnire între forța statală, angrenată în exercitarea unei puteri ce se vrea totală și o rezistență care neagă puterea statală, neagă războiul în numele umanității, al fraternității și al iubirii. Cu tot caracterul constant al conflictului, care reprezintă una din invariantele mitice, apare în drama lui Hasenclever o anumită modificare ce se manifestă în legătură cu justificarea forțelor antrenate în conflict. Dacă la Sofocle aceste forțe erau justificate, în drama lui Hasenclever justificarea apare exclusiv în cazul Antigonei și ca atare triumful ei găsește o explicație cauzală și numai prăbușirea ei păstrează un caracter tragic, moartea lui Creon situându-se undeva în afara sferei tragicului, ea fiind o consecință firească a abuzului său de putere.

Apropiată de interpretarea lui Hasenclever este aceea a lui Bertolt Brecht. El oferă în 1947 o prelucrare pe care o intitulează *Die Antigone des Sophokles*. Faptul că Brecht recurge la un asemenea titlu ar putea să sugereze — după cum presupune Käte Hamburger — incompatibilitatea eroinei antice cu atmosfera secolului nostru¹. Și, de fapt, acțiunea Antigonei, protestul ei individual, materializat într-un gest singular, lipsit de consecințe pe un plan general, nu reprezintă în condițiile unei dictaturi totalitare o posibilitate de rezistență. Opoziția Antigona-Creon servește în versiunea lui Brecht mai mult pentru ilustrarea ideii de rezistență. După cum precizează Brecht în introducerea scrisă în 1946. — *Vorwort zu Antigonemodell* 1948 — mitul Antigonei suportă cel mai bine o actualizare, întrucât nu comportă un element miraculos de care să fie dependente actele personajelor; poate să se lipsească de forța sacră a destinului în prezentarea unor existențe tragice. Făcând abstracție de sacru, Brecht a extras din mitul Antigonei o dramă umană, în măsura în care a eliminat orice determinism provenit din afară și, în același timp, o dramă politică, în măsura în care a

¹ Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 209.

încercat o actualizare a conflictului tragic în condițiile istorice din deceniul al cincilea al veacului nostru.

Invariantele mitice rămân prezente în acțiunea dramatică a piesei lui Brecht. Dar intervin în însăși acțiunea piesei unele modificări în sensul sublinierii unei apropieri de atmosfera politică a epocii noastre. Astfel, piesa se deschide printr-un prolog, legat evident de actualitate. Acțiunea prologului se desfășoară la Berlin, în aprilie 1945, în perioada de sfârșit a celui de-al doilea război mondial și de prăbușire iminentă a celui de-al treilea Reich. Două surori asistă la urmărirea și executarea fratelui lor, dezertor din armata germană. Tînărul este spînzurat și în fața acestui spectacol, paralizate de teamă, surorile lui nu îndrăznesc să taie funia fatală și se ascund. Din acest moment începe tragedia antică, *Antigona* lui Sofocle, în care întîlnim conflictul Antigona-Creon și moartea Antigonei ca elemente constante ale situației mitice. Cu toate că acțiunea dramatică este structurată pe aceste momente, spiritul și atmosfera piesei lui Brecht diferă de modelul antic. Bunăoară în confruntarea celor doi eroi, nu se poate vorbi despre o egală justificare a pozițiilor pe care le reprezintă, așa cum era situația la Sofocle, situație remarcată de Hegel. Mai precis, poziția lui Creon este o expresie a tiraniei agresive și abuzive și, pentru scoaterea ei în evidență, este imaginată în piesa lui Brecht o situație războinică, Creon fiind antrenat într-o luptă împotriva Argosului cu intenția de a pune mîna pe bogatele-i mine de fier. Acest război, dus împotriva intereselor poporului, îl revoltă pe Polinice care, dezertînd, este supus represaliilor pe care Creon înțelege să le aplice în numele unei discipline de fier. Cei doi frați nu pier în luptă fratricidă, ci în războiul declarat de Creon. Antigona intervine, cerînd dreptate pentru fratele ei. Poziția ei în conflict este justificată de interesele ei individuale, prin însăși natura atitudinii adoptate, ea nu reușește să se ridice la semnificația generală a unei eroine a rezistenței, chiar dacă în opoziția față de Creon ea reprezintă o atitudine critică față de dominația forței:

„Acolo unde se utilizează forța împotriva altora, / este necesară forța și împotriva propriilor supuși“¹.

Infirmarea poziției lui Creon, lipsa oricărei justificări a acesteia și consecințele nefaste ale abuzului de putere apar în cuvintele profetice ale lui Tiresias, anunțând dezastrul la care duce o asemenea politică bazată pe forță, pe tiranie și pe nelegiuire: „Jaful aduce după sine jaf, / intransigența solicită intransigență / Făcînd mai mult, se cere tot mai mult și în cele din urmă nu iese nimic“².

Opoziția împotriva tiraniei o exprimă deci Antigona, Tiresias, o exprimă însă și Hemon și corul bătrînilor.

Moartea apare în acțiunea dramatică a piesei lui Brecht în condiții asemănătoare celor din tragedia lui Sofocle: Antigona este zidită de vie, dar încercarea lui Creon de a o salva nu este determinată de o teamă în fața răzbunării zeilor, ci de o necesitate impusă de momentul politic, aceea de a salva în Hemon un posibil conducător militar în urma morții lui Megareus, fiul cel mai mare, care conducea trupele în război.

Implicația politică este evidentă în piesa lui Brecht, în care Creon reprezintă tirania nejustificată și absurdă și Antigona opoziția, negarea tiraniei, fără a se ridica la semnificația posibilă de eroină a Rezistenței, pentru că nu depășește sfera intereselor individuale pentru a sluji scopuri generale, legate de binele umanității.

Literatura franceză a secolului nostru cunoaște o primă tratare a mitului Antigonei într-o traducere prescurtată, pe care o realizează Jean Cocteau în 1922, fără să modifice textul, acțiunea și semnificația personajelor din tragedia lui Sofocle. Piesa lui Cocteau este în fond o reluare a piesei lui Sofocle, realizînd o întinerire a tragediei antice numai prin spectacolul realizat în 1922, cu decoruri de Picasso, muzica de Honegger și costume de Chanel. Dacă în realizarea piesei lui Cocteau interesează mai mult arta spectacolului, piesa lui Jean Anouilh din 1944 este importantă și pentru arta literară, reprezentînd o versiune dramatică nouă, atît prin apropierea de

¹ Bertolt Brecht, *Die Antigone des Sophokles*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, p. 30—32.

² *Ibidem*, p. 53.

climatul spiritual și politic al anilor celui de-al doilea război mondial, cât și prin expunerea unor probleme specifice operei dramatice a scriitorului francez.

Acțiunea dramatică a piesei lui Anouilh păstrează invariantele mitice legate de destinul Antigonei și prologul piesei anunță reluarea unei acțiuni cunoscute, conflictul Antigona-Creon și moartea Antigonei : „Iată. Aceste personaje vor juca istoria Antigonei. Antigona este slăbuța aceea mică așezată acolo, care nu spune nimic. Privește drept înainte. Se gîndește. Se gîndește că va fi foarte curînd Antigona, că va răsări dintr-o dată din fata slabă, negricioasă, și tăcută, pe care nimeni n-o lua în serios în familie și se va ridica singură în fața lumii, singură în fața lui Creon, unchiul ei, care este regele. Se gîndește că va muri, că este tînără, că i-ar fi plăcut să trăiască. Dar nu este nimic de făcut. Se numește Antigona și va trebui să-și joace rolul pînă la capăt...”¹.

Invariantele mitice sînt situate și de data aceasta în atmosfera contemporană, a cărei evidență apare în desacralizarea conflictului. Un prim argument în sprijinul acestei desacralizări este renunțarea la Tiresias. Creon reprezintă puterea statală, și acționînd împotriva Antigonei care i-a nesocotit dispozițiile, el își îndeplinește obligațiile legitime, el nu violează principii religioase, pentru că nici Antigona nu-și îndeplinește gestul în virtutea unui sentiment religios, el apare mai degrabă ca expresie a unui negativism anarhic, ca expresie a unei tendințe spre nedeterminare. Lui Creon i se acordă argumente, justificarea atitudinii sale este întărită și de încercarea de a o opri pe Antigona în fața săvîrșirii gestului interzis și de încercarea de a o salva. Gestul Antigonei are în piesa lui Anouilh o anumită gratuitate, lipsindu-i orice justificare exterioară, în primul rînd justificarea sacră și apoi chiar justificarea pe care ar putea-o constitui dragostea fraternă. Gestul ei este determinat de o necesitate interioară. Confruntarea Antigona-Creon oferă impresia gratuității gestului săvîrșit de Antigona : „Creon : Și tu riști acum moartea pentru că i-am refu-

¹ Jean Anouilh, *Antigone*, în *Nouvelles pièces noires*, Paris, Les Editions de la Table Ronde, 1963, p. 131.

zat fratelui tău acest pașaport derizoriu... Este absurd !
Antigona : Da, este absurd... Creon : De ce faci atunci acest gest ? Pentru ceilalți, pentru cei care cred în el ? Pentru a-i ridica împotriva-mi ? Antigona : Nu. Creon : Atunci pentru cine ? Antigona : Pentru nimeni, pentru mine !¹.

Acest răspuns al Antigonei se situează pe linia unei tratări a conflictului în spiritul unei probleme care constituie o preocupare centrală și dominantă a creației lui Anouilh, problema purității. Față de determinarea meschină a lui Creon care, spunând „da“, a devenit robul rangului său regal, Antigona optează pentru un „nu“ eroic și pur, care reprezintă pentru ea absolutul. Nu legile sacre, ci puritatea unui eroism absolut determină atitudinea Antigonei în piesa lui Anouilh. Chiar dacă acest absolut este undeva lipsit de un conținut precis, Antigona îl ridică prin obstinția cu care îl urmărește, la dimensiunea unei noi sacralități. Iată, prin urmare, că în pofida repetării conflictului Antigona-Creon ca invariantă a situației mitice, semnificația lui se modifică. Este o confruntare între da și nu, între pozitivitatea unei situații ierarhice, care presupune o implicată determinare și obligativitate și negativismul anarhic caracterizat printr-o absolută și eroică necondiționare : „Creon : M-am trezit într-o dimineață rege al Tebei... Antigona : Trebuia să spui nu, atunci ! Creon : Puteam... Am spus da. Antigona : Ei bine, cu atât mai rău pentru tine ! Eu n-am spus da. Ce-mi pasă de politica ta, de interesele tale, de bietele tale istorii. Eu pot spune nu la orice nu-mi place și sînt singurul judecător. Și tu cu coroana ta, cu gărzile, cu toate catrafusele, poți doar să mă faci să mor, pentru că ai spus «da»“.²

Conflictul Antigona-Creon domină întreaga dramă a lui Anouilh. Cu toate că piesa presupune o evidentă implicare politică, legată de momentul istoric în care apare, de anul 1944, absolutizarea unei asemenea interpretări ar putea sărăci piesa de semnificația ei mai profundă și mai generală. Astfel într-un studiu recent despre tema Anti-

¹ *Ibidem*, pp. 173—174.

² *Ibidem*, p. 177.

gonei, S. Fraisse consideră că piesa lui Anouilh are un sens politic evident, legat de situația Franței din 1944. În această atmosferă, Creon, oarecum reabilitat, ar reprezenta omul politic nevoit să facă anumite concesii într-o situație politică dificilă, constrâns la un compromis care se lovește de opoziția unei atitudini etice ferme, atitudinea Antigonei, care ar fi fost recunoscută ca „prima eroină a Rezistenței din istorie”¹. Semnificația politică a atitudinii Antigonei se accentuează și mai mult în precizarea : „În fond Antigona, în pofida anarhismului ei mic-burghez, reprezintă eterna revendicare a oprimaților apăsați de aparatul totalitar”². O asemenea interpretare este în mod incontestabil, exagerată, întrucât oricâtă rezistență ar manifesta Antigona împotriva tiraniei lui Creon, ea reprezintă în mit sau în versiunile dramatice contemporane o atitudine limitată la o sferă individuală și nu apare nicidecum ca o exponentă a oprimaților. În cazul lui Anouilh, conflictul care domină piesa este pe un plan general, un conflict între puritate și josnicie. „Această opoziție se va alimenta de-a lungul întregii piese din abilitatea, din șiretenia omului politic, a realistului Creon, precum și din obstinația Antigonei. La mai multă murdărie ea va opune mai multă puritate și la fiecare descoperire a sordidului, a urîtului, «nu»-ul ei va urca cu un ton. Dacă urîtenia lumii nu are măsură, nici eroismul ei nu va avea”³. O asemenea tratare a conflictului, chiar dacă modifică într-un sens accepțiunea sofocleană a opoziției, în sensul că se renunță la o Antigona care reprezintă legile divine, exprimă într-o manieră modernă, desacralizată, o puritate nobilă sugerată tot de ținuta etică a eroinei din tragedia antică. Pe linia aceleiași atitudini etice se modifică a doua invariantă mitică, moartea Anti-

¹ S. Fraisse, *Le thème d'Antigone dans la pensée française au XIX^e et au XX^e siècle* (Tema Antigonei în gândirea franceză în secolul al XIX-lea și al XX-lea) în *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2 iunie, 1966, p. 277.

² *Ibidem*, p. 278.

³ Jean Gillibert, *Les tragiques grecs au goût du jour, II, L'Oedipodie*, în *Le théâtre moderne. Hommes et tendances* (Tragicii greci în zilele noastre, Oedipodia) în (Teatrul modern, Oameni și tendințe), *Entretiens d'Arras*, 20—24 iunie, 1957, Ed. CNRS, Paris, 1965, p. 111.

gonei, care nu apare ca un fapt determinat din exterior, declanșat de voința lui Creon, ci ca o necesitate lăuntrică legată de însăși existența Antigonei.

Versiunile dramatice contemporane ale mitului Antigonei structurează acțiunea într-o compoziție a cărei schemă este identică cu schema compozițională a tragediei lui Sofocle, cele două invariante ale situației mitice, conflictul și moartea, oferind și principalele etape ale structurii compoziționale. Spre deosebire de versiunile contemporane ale mitului lui Oedip, care prezintă variații în jurul temei mitice, implicând sau nu în acțiune invariantele mitice, versiunile mitului Antigonei comportă în general aceleași momente: îndeplinirea unor rituri legate de îngroparea lui Polinice, împotriva voinței lui Creon, ciocnirea cu Creon într-o dispută de principii, care presupune de ambele părți o intransigență absolută și moartea, ca o consecință a gestului săvârșit. Se simte în versiunile moderne ale mitului o anumită distanță față de un subiect cunoscut. Acest apriorism al intrigii ar fi constituit o piedică în realizarea dramatică a acțiunii și ar fi dus la realizarea unui efect epic, dacă noile versiuni dramatice ale *Antigonei* n-ar fi modificat conflictul tragic, conferindu-i noi semnificații, legate de epoca noastră. Această transpunere în contemporaneitate realizează una din condițiile esențiale ale oricărei drame, situarea ei în prezent este în măsură să-i asigure funcționalitatea.

Sub aspectul unor modificări ale structurii dramatice tradiționale, versiunea realizată de Brecht ridică unele probleme în lumina unei orientări fundamentale a teatrului său, și anume aceea a realizării unui teatru epic, a unui teatru al distanțării.

Tratarea unei teme antice, a modelului Antigonei, presupune de fapt, în cazul lui Brecht, o dublă transpunere: pe de o parte, o transpunere care recurge la exprimarea unor idei politice, legate de epoca contemporană scriitorului, și anume ideea rezistenței împotriva tiraniei, sau ideea condamnării războiului, pe de altă parte, o transpunere la nivelul structurii artistice, care își însușește anumite modalități ale teatrului epic brechtian. De altfel, ideea unei infidelități față de tragedia antică, apare în precizările pe care le face Brecht în *Antigonemodell*

1948 : „nu intră în nici un caz în discuție... invocarea spiritului antichității, nici nu pot fi servite interese filologice. Chiar dacă ne-am considera datori să facem ceva pentru o operă ca *Antigona*, am putea face acest lucru numai făcând ceva pentru noi”¹.

De fapt, Brecht pornește de la o versiune germană a *Antigonei* lui Sofocle, realizată de Hölderlin, și cu toată intenția de a schimba ceva din semnificația piesei și a personajelor, dincolo de acestea, apare același „Model al *Antigonei*” antice. Dar și de data aceasta, Brecht încearcă să facă din opera sa un exemplar ilustrativ pentru principiile teatrului epic : drama prezintă unele particularități care servesc principiul distanțării și se oferă unele argumente pentru un teatru care încearcă să înlocuiască acțiunea prin narațiune, care încearcă să se adreseze nu sensibilității, ci gândirii, și să stimuleze ideile și hotărârile.

Una din particularitățile prin care *Antigona* lui Brecht se apropie de modalitățile teatrului epic este apariția unui *prolog*, care are o dublă funcție în modernizarea piesei antice : pe de o parte, servește scopul distanțării, pe de altă parte, prin situarea în contemporaneitate, vizează semnificația actuală a dramei. Prologul, ca element al distanțării, apare „ca ceva prezentat în mod intenționat anterior și care nu mai menține caracterul absolut al dramei”². Din acest preludiu la *Antigona*, prezentind întâmplări din martie 1945, aflăm, prin întâmplarea legată de cele două surori al căror frate este spânzurat de SS-iști și care nu îndrăznesc să reacționeze, acțiunea, de altfel cunoscută, a dramei ce urmează să se desfășoare.

Prologul se înscrie în modalitățile teatrului epic și prin apelul consistent și semnificativ la narațiune, importante părți epice fiind rostite de prima soră la timpul imperfect în dialogul cu cea de-a doua soră, dialog care se desfășoară la timpul prezent : debutul prologului este narativ : „Prima : Și când venirăm din adăpost / Și casa era teafără și mai luminată / decît de zori, de către foc / sora mea fu aceea care a văzut întîi, / A doua soră :

¹ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 70.

² Peter Szondi, *op. cit.*, p. 118.

De ce e deschisă ușa noastră? Prima: Focul a-mpins-o de afară ... A doua: Soro, aici strigă cineva, să mergem să vedem. Prima: Stai, cine vrea să vadă e văzut / și astfel n-am mers în fața ușii să vedem ce se întâmplă¹.

Există și un al doilea prolog, în care Tiresias prezintă personajele, făcând unele precizări cu privire la destinul lor și în cadrul căruia apar unele modificări față de modelul antic, în situația lui Creon, care poartă un război cotropitor împotriva Argosului și în care se subliniază și semnificația politică plină de actualitate a piesei: „Aceasta este Antigona / prințesă din neamul lui Oedip. Acesta aici / Creon, tiran al Tebei, unchiul ei. Eu sînt / Tiresias, profetul. Acesta / poartă un război cotropitor împotriva îndepărtatului Argos. Acesta (Argosul) i se împotrivi inumanului rege, neomului și el îl distruse / Dar războiul său, numit neomenesc, îl distruge / Fără să țină seama de legile inflexibile, a sfîrșit ca victimă a propriului popor înrobit. Vă rugăm să căutați în gîndul vostru fapte asemănătoare².

Această invitație la meditație, această incitare la participare se situează în cadrele programului distanțării.

Și în afara prologului există în piesă pasaje epice, care expun în manieră narativă fapte petrecute înaintea începerii acțiunii dramatice, sau fapte avînd loc în timpul desfășurării acțiunii. Piesa propriu zisă se deschide astfel printr-o discuție între Antigona și Ismena, în cadrul căreia Antigona povestește întâmplările războiului purtat de Creon împotriva Argosului, război în împrejurarea căruia cei doi frați, Eteocle și Polinice și-au pierdut viața. Corul bătrînilor comentează faptele care se petrec, sau evocă destinul cumplit al Labdacizilor. Un mesager venit din luptă povestește împrejurările morții în luptă a lui Megareus, fiul mai mare al lui Creon, o mesageră povestește împrejurările morții lui Hemon și a Antigonei. O altă modalitate de epicizare constă în distanțarea personajului care ajunge să vorbească despre sine la persoana a III-a, ca Antigona, atunci

¹ Bertolt Brecht, *op. cit.*, pp. 9, 11.

² Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 64.

cînd în fața lui Creon respinge afirmația prin care Ismena vrea să ia asupra ei fapta săvîrșită : „Ismena : Eu sînt făptașa, sora mea este de acord. Antigona : Asta nu va admite sora“¹.

Există, prin urmare, unele elemente care atestă și în această dramă ce tratează un motiv antic, intenția lui Brecht de a realiza un teatru epic, un teatru al distanțării.

Brecht a utilizat o cunoscută versiune germană a piesei lui Sofocle, pe aceea a lui Hölderlin, și i-a menținut în linii mari momentele din evoluție. În afara semnificației politice, piesa lui Brecht mai prezintă o modificare în sensul că destinul individual, care izvorăște din blestemul lui Oedip și duce la declinul familiei, se lărgeste și devine un destin general și impersonal : nu se distruge doar familia în care se integrează și Creon, ci întreaga cetate a Tebei, a cărei cădere în mîinile dușmanului este iminentă.

S-ar putea semnala elemente epice și în alte versiuni dramatice ale Antigonei, care s-au realizat în afara unui program deliberat, avînd ca punct principal negarea structurii tradiționale dramatice și adoptarea unei structuri epice. Bunăoară, chiar și în *Antigona* lui Sofocle, corul nu se limitează doar la comentarea unor situații, ci prezintă uneori fragmente epice, ca acelea din care aflăm destinul Antigonei, legat de istoria Labdacizilor. Accentul principal cade însă pe acțiune și se concentrează în jurul conflictului.

Și la Anouilh există un cor care comentează într-un limbaj foarte modern, sau narează faptele petrecute.

Implicațiile politice sau etice moderne, transpun antica tragedie în fața noastră, conservîndu-i sau, mai precis, conferindu-i o nouă forță dramatică. Intervine o perspectivă a prezentului, care este necesară realizării dramatice a operei, chiar dacă ea se manifestă în dauna semnificației primordiale a mitului. Trăirea nu vizează timpul mitic, acela care oferă și invariantele situației mitice, ci timpul prezent, un timp al distanțării de mit, al obiectivării, — atît de necesară unui Brecht care face

¹ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 35.

apel la o temă îndepărtată și pentru a-și realiza faimoasa distanțare — și prin intermediul căreia și Anouilh, renunțând la semnificația inițială a mitului, își trăiește propriile probleme.

În această distanță își face loc anacronismul, elementul parodic, venite parcă pentru a sublinia perspectiva prezentului în tratarea unei teme antice și avînd o evidentă putere de întinerire a unei legende vechi, care trăiește în primul rînd prin semnificațiile ei generale, legate de condiția umană.

B. *Personajul*. În aproape toate operele dramatice în care figurează, personajul Antigonei prezintă, în legătură cu cele două invariante ale situației mitice — conflictul între ordinea statală și legile nescrise ale ordinii divine și moartea, ca unică ieșire posibilă din conflict — cîteva ipostaze fundamentale.

O primă ipostază a personajului este aceea de *purtătoare a datoriei*. De la Sofocle și pînă la Brecht, Antigona își îndeplinește o obligație față de familie, față de frate, sau față de divinitate.

Ca purtătoare a datoriei, Antigona lui Sofocle este situată într-un anumit determinism, de factură divină, chiar dacă în aparență ea acționează liber, atunci cînd optează pentru îndeplinirea unui gest pe care Ismena, sora ei, nu-l îndeplinește. Conținutul acestui determinism este însăși relația dintre individ și divinitate, care, fără a se manifesta, în cazul Antigonei, cu ostentație, presupune acceptarea fără comentarii a unor îndatoriri impuse de credința în zei și respectate prin firea lucrurilor, din tradiție : „Căci legile zeiești nu-s scrise-n slove, nu-s, / Dar pe vecie-s legi și nu-s de azi de ieri / Ci-s vechi de cînd nu ști-va nimeni și nicicînd“¹.

Determinismul se manifestă în cazul Antigonei și prin faptul că ea apare întotdeauna în relație, în relație cu familia, cu clanul, care îi solicită o anumită atitudine. Sentimentul de clan este accentuat în cazul Antigonei lui Sofocle, dovadă îndeplinirea acelor ritualuri de înmormîntare a lui Polinice — împotriva voinței lui

¹ Sofocle, *op. cit.*, p. 451.

Creon — gest în care Claude Lévy-Strauss vede o supraevaluare a relațiilor de familie, comună mai multor personaje din mitul Labdacizilor.

Și în versiunile dramatice ale secolului nostru, Antigona apare ca purtătoare a datoriei. La Hasenclever și la Brecht, la Cocteau și la Anouilh, ea își îndeplinește obligația de a săvârși acele gesturi rituale de înmormântare a fratelui. Dar determinismul în cadrul căruia se situează personajul comportă unele modificări. În cazul lui Hasenclever și al lui Brecht, acest determinism se manifestă mai puțin în relație cu familia și mai mult în opoziție cu Creon, puterea adversă, care reprezintă tirania abuzivă. La Antigona lui Anouilh, sentimentul de clan este irelevant și cea mai evidentă probă o constituie celebra replică a eroinei „Polinice n-a fost decît un pretext!”¹. Modernitatea personajului, în cazul lui Anouilh, se realizează prin accentuarea celeilalte ipostaze a eroinei, Antigona purtătoare a morții, moartea fiind privită ca o dimensiune existențială proprie unei viziuni moderne asupra condiției umane.

Antigona, ca purtătoare a datoriei, o datorie legată de familie și impusă de o etică religioasă, se manifestă într-o sferă pur individuală, în măsura în care această datorie o privește pe ea, pe Antigona, este datoria ei și necesitatea îndeplinirii, ea o simte. Sofocle limitează cu precizie această sferă pur individuală din care Antigona o exclude chiar pe sora ei, pe Ismena: „Părtașe-n moarte n-ai să-mi fii! Și vina-mi, nu! / Asupră-ți nu ți-o lua! Mor eu, e de ajuns”².

Această atitudine a Antigonei dobîndește o semnificație mai generală, nu pentru că ar viza o sferă generală, gestul ei nu are o semnificație concretizată în vreo modificare a existenței altora. O semnificație mai generală ar fi posibilă doar în măsura în care gestul Antigonei se înscrie într-o etică cu implicații general umane, într-o etică al cărei principiu fundamental este acela al iubirii de oameni, așa cum rezultă din cuvintele rostite în confruntarea cu Creon: „Al vieții-mi rost

¹ Jean Anouilh, *Antigone*, p. 191.

² Sofocle, *op. cit.*, p. 456.

e să iubesc, nu să urăsc"¹. Această iubire este o ilustrare a Agapei și nu a Eros-ului și măreția Antigonei rezidă în adeziunea ei la o asemenea etică.

Atitudinea aceasta este subliniată în versiunile lui Hasenclever și Brecht și completată cu o semnificație politică.

Antigone a lui Hasenclever depășește sfera individuală și devine o purtătoare a iubirii de oameni, ajungând să câștige încrederea și prețuirea poporului în fața căruia își explică atitudinea: „L-am redat pământului pe fratele meu / Și sărbătoresc cu voi învierea / Sîntem înfrățiți în durere / Știu acum: Femeile pot fi nemuritoare / atunci cînd stropesc din cana iubirii / drumurile nesăbuite ale bărbaților; / cînd din lacrimile sărăciei lor / țîșnește ajutorul, / cînd fapta inimii vii dărimă zidurile dușmăniei“².

Această dăruire, acest sacrificiu care pare să urmărească instaurarea iubirii în lume, singularizează pe Antigona, ridicînd-o la dimensiunile unei eroine neobișnuite, realizată în spiritul unei tendințe specifice expresionismului.

Brecht nu depășește prea mult sfera individuală în prezentarea Antigonei. Chiar dacă Antigona servește în piesa lui Brecht scopul denunțării tiraniei, ea se situează la nivelul propriilor ei interese individuale și nu reușește să se ridice la acea expresie generalizată a rezistenței împotriva tiraniei.

Antigona lui Anouilh se deosebește oarecum de celelalte Antigone, ca purtătoare a datoriei, a unei datorii, care, deși evident limitată la sfera individuală, comportă implicații generale. Astfel, însăși sfera individuală se modifică în măsura în care ea nu presupune în mod neapărat îndeplinirea unor obligații față de familie și divinitate, ce rezultă de pe urma unor legi nescrise, din moment ce Antigona declară că Polinice „n-a fost decît un pretext“. Atitudinea eroinei este individuală în măsura în care presupune o viziune pro-

¹ *Ibidem*, p. 455.

² Hasenclever, *Antigone*, Berlin, 1918, p. 7.

prie asupra existenței, ca existență spre moarte. Implicația generală se manifestă în cazul lui Anouilh tot pe plan etic și ea aparține amintitei preocupări din opera dramatică a scriitorului francez, aspirația spre *puritate*, materializată în numeroase personaje feminine care-i populează dramele. Pentru Antigona lui Anouilh, puritatea este exigență absolută și consecvență față de propria existență, acea exigență care o determină să persevereze în a-i spune „nu“ lui Creon, acea exigență care anihilează orice compromis în tendința ei spre absolut : „Antigona : Mă dezgustați cu toții cu fericirea voastră ! Cu viața voastră care trebuie iubită cu orice preț... Eu vreau totul, imediat, și să fie în întregime — sau refuz. Nu vreau să fiu cuminte. Vreau să fiu singură de tot astăzi și să fie frumos ca atunci când eram mică — sau să mor / Creon : Dă-i drumul, începe ca și tatăl tău ! Antigona : Ca și tatăl meu da ! Sîntem dintre aceia care merg pînă la capăt. Pînă cînd nu mai rămîne nici cea mai mică șansă de speranță vie, cea mai mică speranță de înăbușit. Sîntem dintre aceia care o transgresăm atunci cînd o întîlnim, speranța voastră, scumpa voastră speranță, speranță murdară !“¹.

Antigona lui Anouilh este deci prea puțin preocupată de Polinice, sau de obligațiile ei față de familie. Este o adolescentă pură, avidă de absolut, un absolut care se concretizează destul de inconsistent în negație. Specifică dramelor lui Anouilh, este acea puritate absolută, care ajunge la refuzul vieții și al fericirii, care nu corespunde unor idealuri ori iluzii.

Deosebit de semnificativă pentru Antigona este cealaltă ipostază a personajului, care figurează cu unele modificări în toate variantele dramatice ale mitului, ipostaza de *purtătoare a morții*. Antigona lui Sofocle apare ca purtătoare a morții, pe de o parte, prin hotărîrea unor forțe situate mai presus de propria ei voință, dar și prin opțiune autonomă. Tragedia antică a confruntării umanului cu divinul, situează moartea în destinul independent și superior omului. Moartea Antigonei apare astfel ca un fapt care face parte din destinul tragic

¹ Jean Anouilh, *op. cit.*, p. 188.



al Labdacizilor : „... Sărmana de mine, / Ce grele păcate mi-avură părinții ! / Cu blestem și fără simțire / Por-ni-voi spre ei și cu ei împărți-voi / Lăcașul cel veșnic !“¹.

Antigona rămâne legată de familia ei, în care atât de cumplite fapte s-au petrecut și asupra ei se revarsă păcatele săvârșite de Oedip. În această situație, Antigona este conștientă de inevitabilitatea morții și o acceptă chiar, văzînd în moarte o eliberare posibilă de suferință, așa după cum îi spune lui Creon :

„Că moartea tot nu pot — chiar făr' porunca ta / S-o ocolesc, știam !... Și de mi-i dat să mor / 'Nainte de soroc, mai bine-o fi ! Să mori / Cînd nu mai prididești de-atîtea suferinți / Cum pătinesc eu azi nu-i oare un folos ? / Vezi dar că soarta ce-mi gătești nu-i nicidecum / Un rău...“².

Ideea iminenței morții, pe care o trăiește Antigona, fiind în situația de a o înfrunta, reprezintă o concepție generală despre existența umană, subliniată de cor, în elogiul pe care-l face omului creator, căruia nu uită să-i amintească faptul că i-a fost refuzat accesul la nemurire : „Că-i spornic tare-n născociri ! / Și tot ce fi-va va-nfrunta / Pe Hades, doar, a-l ocoli / Nicicînd nu izbuti-va el“³.

„Respectul pentru un trup neînsuflețit este o manifestare a unui moment al morții ca limită comună a destinului fiecăruia“⁴. La Antigona acest respect instinctiv apare ca un argument în plus pentru certitudinea inevitabilității morții, pe care o trăiește cu acuitate și în toată dimensiunea ei tragică.

Pentru o clipă în această împăcare a morții și acceptare a ei, intervine ideea ispitei vieții, manifestare firească și foarte umană : „... Eu calea ne-ntoarsă / Străbate-voi astăzi și cea de pe urmă / A soarelui rază vedea-voi, / Că Hades ce-n veci îi adoarme pe oameni, / Spre țărnul Acheronului, iată, / De vie mă duce, dar parte n-avut-am / De-a nunții cunună și-n pragul /

¹ Sofocle, *op. cit.*, p. 472.

² *Ibidem*, p. 452.

³ *Ibidem*, p. 447.

⁴ Leo Aylen, *op. cit.*, p. 86.

Culcuşului cîntec de nuntă nu-mi fuse / Priveghiu !
Şi astăzi nuntirea-mi / Cu rîu-Acheron, eu pe veci
săvîrşi-voi..."¹.

Acest regret al vieţii durează o clipă, dominantă este în cazul Antigonei lui Sofocle acceptarea morţii, o moarte determinată de destin şi spre care Antigona tinde ca spre o încheiere a suferinţelor. Această acceptare a morţii şi depăşirea aceluia moment de regret, de trecătoare slăbiciune, constituie şi esenţa superiorităţii etice a personajului, esenţa depăşirii obişnuitelor dimensiuni umane. „În suferinţă şi chiar în distrugere totală a fericirii terestre sau a existenţei sociale şi fizice, se ridică omul tragic al lui Sofocle la o autentică măreţie umană”² după cum precizează Werner Jäger în *Paideia*.

Ipostaza de purtătoare a morţii la Antigona lui Sofocle, este determinată din exterior, în măsura în care ea aparţine destinului Labdacizilor, dar este în acelaşi timp integrată în existenţa interioară a personajului, prin acea permanentă certitudine a iminenţei morţii.

Nu toate versiunile dramatice contemporane reeditează această ipostază de purtătoare a morţii. Astfel, la Hasenclever şi la Brecht, acest aspect al personajului este mai puţin adîncit. În aceste versiuni, în care se urmăreşte cu insistenţă condamnarea tiraniei, Antigona moare ca victimă a tiraniei, şi moartea nu apare aici ca o parte integrantă a unei existenţe tragice, ea nu este legată de nici o fatalitate, ci este provocată de cauze obiective şi constituie un argument în plus împotriva tiraniei. Modificarea acestui aspect al personajului este evidentă şi printr-un element nou care intervine la Hasenclever, în drama căruia moartea Antigonei este considerată un sacrificiu necesar pentru instaurarea unei etici a iubirii aproapelui. Este în afara personajului tradiţional, care trăieşte în mod tragic o existenţă îndreptată spre moarte, această Antigona a lui Hasenclever, care pronunţă în final nădejdea mesianică a unei reîntoarceri viitoare,

¹ Sofocle, *op. cit.*, p. 470.

² Werner Jäger, *Paideia, Die Formung des griechischen Menschen (Paideia, Formarea omului grec)*, Berlin, Walter de Gruyter, 1936, p. 361.

într-o lume în care se va fi instaurat iubirea, pentru care a înțeles să se jertfească.

Antigona lui Brecht nu-și trăiește existența ca pe o existență îndreptată în mod tragic spre moarte. Moartea îi apare din exterior, ea i se supune, deși încearcă același amarnic regret pentru viața de care este nevoită să se despartă, regret pe care îl exprimase și eroina lui Sofocle : „Cetățeni ai cetății părintești / mă vedeți mergînd pe ultimul drum / și privind ultima lumină a soarelui. Și asta n-o să mai fie niciodată ? căci cel care pe toți îi îngroapă o dată, zeul morții, mă conduce, în viață fiind, spre țărnul Acheronului“¹.

Gîndul propriei morți este legat în cazul Antigonei lui Brecht de o viziune îngrozitoare a unei Tebe distruse de războaiele în care Creon o va țîrî. De aceea le spune bătrînilor să nu-i evoce ei trecutul apăsător de destinul lui Oedip, ci să-și privească viitorul spre care-i duce Creon, o grămadă de cadavre : „Nu credeți că sînteți scutiți, nenorociților. Alte trupuri mutilate o să zacă ne-ngropate, o grămadă în jurul celor ne-ngropate. Voi care îi duceți lui Creon războiul în ținuturi străine, ori cîte bătălii ar reuși, ultima vă va înghiți. Voi ... nu veți vedea venind care încărcate, ci goale. Vă deplîng muritori pentru ceea ce veți vedea, cînd ochiul meu va fi plin de acest praf ! Dragă Tebă, cetate părintească“².

Hotărîrea de a-l îngropa pe Polinice nu o situează pe Antigona în rîndul purtătoarelor aceluiași nume, care simt că au fost hărăzite morții. Ea nu consimte să-și primească moartea, pentru că ar face parte din însăși existența ei, moartea este la ea o consecință fatală a îndeplinirii datoriei, în cadrul unei existențe care nu poate fi concepută în afara demnității.

Mai apropiată de personajul tradițional este Antigona lui Anouilh, care se manifestă de-a lungul întregii piese ca o purtătoare a morții. Accentuarea cu totul deosebită a acestui aspect al personajului aparține epocii noastre, implicînd o anumită viziune despre existență, care, fără să fie expunerea unei filozofii, se apropie de

¹ B. Brecht, *op. cit.*, p. 44.

² *Ibidem*, p. 47.

un mod existențial de gândire, propriu epocii noastre, și, punînd problema morții, se mai apropie și de una din marile obsesii ale spiritualității contemporane.

Personajul Antigonei în viziunea lui Anouilh este anticipat de o ipostază modernă a Antigonei pe care o imaginează Soeren Kierkegaard, într-un studiu din *Enten-Eller (Sau-sau)* intitulat *Reflectarea tragicului antic în tragicul modern*. În raport cu Antigona lui Sofocle, Kierkegaard vede o Antigonă modernă posibilă. În viziunea lui, antica Antigonă duce aparent o existență situată într-un context de împrejurări exterioare, integrîndu-se în familie și săvîrșind vina înmormîntării fratelui, împotriva interdicției regelui. Cu toate acestea, vina ei tragică nu se limitează la unicul fapt săvîrșit de ea, ci presupune implicarea destinului tragic al lui Oedip. În acest sens, Kierkegaard se situează pe linia interpretării hegeliene a tragicului, ca o situație în care are loc confruntarea umanului cu divinul: „Cînd Antigona se decide, în pofida interdicției regelui, să-și îngroape fratele, nu se manifestă atît acțiunea liberă, cît necesitatea fatală, care caută răscumpărarea faptelor tatălui la copii”¹. Kierkegaard imaginează și o Antigonă modernă, care nu se îndreaptă în afară, ci se apleacă înăuntru, a cărei întoarcere spre sine, spre propria taină, spre jalea familiei, duce la conștiința tragică a propriei dureri, a propriului destin. Această Antigonă modernă imaginată de Kierkegaard își acceptă jalea, care îi conferă și o predispoziție spre moarte, trăită și de eroina lui Anouilh. Jalea este permanentă, o susține incertitudinea în legătură cu vina lui Oedip, despre care nu știe dacă a fost sau nu conștientă. Durerea Antigonei imaginată de Kierkegaard, crește prin iubire și situația ei tragică este consemnată de epitetul de „mireasă funebră” pe care i-l conferă. Numai moartea îi poate aduce o liniște, o eliberare. Antigona, pe care Kierkegaard o vede modernă, prin întoarcerea spre sine, prin trăirea

¹ Soeren Kierkegaard, *Entweder-Oder, Erster Teil, Der Wider-schein des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen*, (Sau-sau, Partea I-a, *Reflectarea tragicului antic în tragicul modern*), Düsseldorf, Eugen Diedrichs Verlag, 1964, p. 168

unui sentiment de jale, care, fiind legat de ambiguitatea vinei lui Oedip nu are ieșire decît în moarte, este modernă mai ales pentru că, dincolo de implicațiile etice pe care le presupune, ea este concepută existențial. O anumită predispoziție spre moarte pe care o trăise Antigona lui Sofocle, și pe care o cunoaște și „mireasa funebră” concepută de Kierkegaard, devine la Anouilh un sentiment existențial dominant.

La Antigona lui Anouilh, purtătoare a morții, obsesia morții este constantă, ea se anunță încă din prolog, cînd, în împrejurarea prezentării personajelor, despre Antigona se spune : „Se gîndește că va muri, că este tînră și că i-ar fi plăcut să trăiască”¹. Este exclusă din piesa lui Anouilh o motivație afectivă a gestului Antigonei. Nu dragostea pentru Polinice, sau o prețuire deosebită a fratelui o împinge spre faptă. O discuție cu Ismena este revelatoare : „Ismena : Polinice a murit și nu te iubesc. A fost întotdeauna un străin pentru noi, un frate rău. Uită-l Antigona, așa cum ne-a uitat el”². De altfel, moartea este mereu prezentă în conștiința Antigonei, care trăiește aproape un refuz al vieții : „Ismena : N-ai deci chef de viață ? Antigona : N-am chef de viață”³.

Deși personajul apare la Anouilh în cadrul aceleiași situații mitice, deși fapta săvîrșită și-ar avea aparent motivația obiectivă în relațiile de familie și datoriile pe care acestea le implică, toate acestea sînt trecute pe un plan secundar în fața dorinței de moarte a Antigonei, care mărturisește : „Mă găsesc aici pentru a vă spune nu și pentru a muri”⁴. Această replică este specifică unei gîndiri existențiale, axată pe problema existenței omului în lume (être-là) și care implică conceptul morții în însăși această existență. Voința de moarte a Antigonei este clară, aparține vieții ei, o trăiește dincolo de orice obligație pe care ar avea-o față de Polinice. Încercările lui Creon de a o face să renunțe la gest sînt zadarnice. El însuși vede că mai presus de toate, existența Antigonei

¹ Jean Anouilh, *op. cit.*, p. 31.

² *Ibidem*, p. 155.

³ *Ibidem*, p. 143.

⁴ *Ibidem*, p. 180.

fusese dominată de aspirația spre moarte : „Trebuie să moară... Ea voia să moară. Nici unul din noi n-a fost destul de puternic pentru a o convinge să trăiască. O înțeleg acum. Antigona era făcută pentru a fi moartă. Ea însăși nu știa poate acest lucru, dar Polinice n-a fost decît un pretext. Cînd a trebuit să renunțe la el, a găsit imediat altceva. Ceea ce o interesa era să refuze, să moară“¹.

Cuvintele lui Creon „era făcută pentru a muri“, sînt menționate de Käte Hamburger ca niște cuvinte cheie pentru semnificația operei : „Descifrează pe de o parte opera antică și stabilesc totodată hotarul dintre piesa antică și cea modernă. Întregul se caracterizează prin modernizarea problemei morții“².

Dacă la Sofocle apăruse deja o predispoziție spre moarte, justificată prin conștiința apartenenței la clan, într-un moment în care din familie dispăruseră aproape toți membrii ei, la Anouilh nu mai apare o astfel de justificare a morții, tendința spre moarte fiind legată de o anumită concepție despre existență, în care figurează aspirația spre puritate absolută și, mai mult, numeroasele replici în care Antigona își confirmă hotărîrea de a muri, fără a o putea explica, exprimă parcă acel concept existențialist al „existenței spre moarte“ (Sein zum Tode), care constituie o problemă centrală în gîndirea lui Martin Heidegger. „Moartea este în cel mai larg sens un fenomen al vieții“³ — precizează Heidegger, subliniind că moartea aparține esenței ontologice a vieții. „Moartea ca încheiere a existenței în lume este cea mai proprie, autonomă, certă, și ca atare nedeterminată, irepetabilă posibilitate a existenței în lume“⁴. Această convingere pare să o aibă Antigona, din replicile căreia rezultă certitudinea morții, care este deja ca și integrată în viața eroinei. În toată desfășurarea acțiunii piesei lui Anouilh, Antigona trăiește cu acuitate certitudinea morții și acceptarea ei, sau chiar o evidentă tendință spre moarte, justifică ideea

¹ *Ibidem*, p. 191.

² Käte Hamburger, *op. cit.*, pp. 199—200.

³ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 246.

⁴ *Ibidem*, p. 258.

morții ca posibilitate proprie, nedeterminată a existenței. Această apropiere posibilă de un concept heideggerian, de „Sein zum Tode“, nu se datorește unei influențe directe a lui Heidegger asupra lui Anouilh, ci doar unui mod comun de gândire, unui mod existențial de gândire, specific unui anumit climat spiritual al veacului nostru, care apare adesea în dramele lui Anouilh, fără ca acestea să reprezinte ilustrarea vreunei filozofii. De altfel, în apropierea de Heidegger, în ceea ce privește existența spre moarte, ar mai putea figura și un element care la Heidegger și la existențialiștii francezi apare în legătură strinsă cu existența spre moarte, și anume angoasa. Deși Antigona tinde în permanență și fără rezerve spre moarte, avînd acea certitudine a morții împotriva căreia nu luptă și pe care o trăiește în fiecare clipă, răzbate totuși teama ce însoțește în mod necesar ideea morții și în gândirea lui Heidegger. Cîteva cuvinte din scrisoarea adresată lui Hemon, înainte de a se sfîrși, sînt coborîte parcă din această filozofie care vede moartea ca o certitudine, ca o necesitate, în afara unei cauzalități obiective și însoțită de o stare de teamă: „Dragul meu, am vrut să mor... Nu mai știu de ce mor. Mi-e frică...“¹. Această teamă, latentă poate, izbucnește, devine conștientă de sine: „Și Creon avea dreptate, este îngrozitor“².

Mai apare în conceptul heideggerian al existenței spre moarte și ideea libertății spre moarte, care presupune o distincție între certitudinea generală și esențială a morții și o anumită incertitudine subiectivă a ei. În acest sens, Antigona lui Anouilh încearcă să se detașeze de subiectivitate și să se situeze într-o sferă impersonală, aceea a certitudinii morții, dobîndind prin renunțare la subiectivitate și necesara libertate spre moarte. La Antigona lui Anouilh, această integrare în libertatea spre moarte este consecința anulării subiectivului, a iubirii pentru Hemon, a fericirii personale și opțiunea pentru impersonal, exprimat în cazul ei prin idee, prin puritate, prin absolut.

¹ J. Anouilh, *op. cit.*, p. 201.

² *Ibidem*, p. 201.

În mod evident, Antigona lui Anouilh, Antigona, purtătoare a morții, exprimă o sensibilitate modernă, care a fost anticipată de Kierkegaard, dar aparține incontestabil epocii noastre, preocupate de condiția omului și dispusă să accepte chiar o situație iremediabil tragică a lui în existență.

C. *Limbajul*. În versiunile contemporane ale Antigonei, limbajul, situat incontestabil la nivelul unei etape de evidentă desacralizare a mitului, prezintă adesea caracterul simbolic și alegoric al operelor care tratează în general teme mitice. Această particularitate a limbajului se semnalează mai ales prin piesele care păstrează legături strânse cu versiunea lui Sofocle; bunăoară, cum este piesa lui Brecht. „Că Brecht pornește de la versiunea mai sumbră, încărcată și aspră a lui Hölderlin, care nu poate evita exagerarea în domeniul limbajului, o dovedește faptul că el a încercat o rezistență, pentru a păstra măreția în ceea ce este nou și altfel. Transpunerea lui Hölderlin nu este o operă filologică, forța ei ritmică este un caz limită al limbajului. De fapt, ceea ce este viabil supraviețuiește în simplificările lapidare ale *Antigonei* lui Brecht. Acest lucru îl demonstrează fiecare parte de vers pe care Brecht a preluat-o de la Hölderlin, dar a transpus-o prin modificări ritmice, scurtări și întreruperi, printr-o nouă interpretare a textului, în climatul limbajului său natural”.¹

Deși Brecht a imprimat un ritm mai vioi textului piesei, apar și la el elemente ale unui limbaj metaforic, păstrate din textul tradițional, ca atunci când paznicul prezintă lui Creon fapta Antigonei: „Este văzută, cum stă și plînge / cu vocea ascuțită așa cum jelește o pasăre / cînd vede cuibul gol fără pui / așa plînge ea doar cînd vede mortul”².

Și în tratarea mitului Antigonei, ca și în cazul mitului lui Oedip, versiunile franceze realizate în secolul nostru fac adesea apel la anacronism. Anacronismul,

¹ Paul Rilla, *Bühnenstück und Bühnenmodell* (Piesă și model scenic), în B. Brecht, *op. cit.*, p. 144.

² B. Brecht, *op. cit.*, p. 27.

foarte frecvent la nivelul limbajului, corespunde și unui anacronism de situație, o asemenea tratare a mitului comportînd în mod firesc o notă parodică, ce se instalează și ca o consecință a distanțării de mit, a situării scriitorului la nivelul gândirii și al unei viziuni contemporane.

Astfel, *Antigone* a lui Anouilh subliniază această transpunere în contemporaneitate, prin situarea personajelor în atmosfera și preocupările epocii noastre. Prologul care prezintă personajele, le atribuie îndeletniciri și interese care nu puteau aparține epocii antice. Bunăoară, pe vremea lui Oedip, lui Creon îi plăceau cărțile frumos legate și plimbările pe la anticarii din Teba. Euridice, soția lui, tricotează de la începutul și pînă la sfîrșitul piesei. Gărzile joacă cărți, funcția le conferă avantaje : prime, locuințe, încălzire. Și cei doi frați, Eteocle și Polinice, au dus o viață destul de destrăbălată. Polinice nu avea decît calitatea de a merge mai repede decît alții cu automobilul, și de a-și cheltui banii în baruri.

În aceste condiții, limbajul recurge la anacronism, care se realizează fie prin abandonarea elementului eroic în favoarea cotidianului, fie prin utilizarea insistentă a unui limbaj familiar, care are, dealtfel, aceeași funcție de dezeroizare. Doica are în conversațiile cu Antigona un limbaj care nu ar fi putut figura niciodată într-o tragedie clasică ; îi spune de pildă : „Nu erai totuși ca celelalte, să te împopoțonezi mereu în fața oglinzii ; să-ți pui rouge pe buze, să cauți să fii observată. De cîte ori nu mi-am spus : Dumnezeuule, această fetiță nu este destul de cochetă !”¹ sau : „Erai preferata mea în pofida caracterului tău imposibil”².

În discuția dintre Creon și Antigona, apare același limbaj familiar, lipsit de emfază : „Să te condamni la moarte ? Nu te-ai privit, vrăbiuță ? Ești prea slabă. Împlinește-te puțin mai degrabă, ca să-i faci un băiat zdravăn lui Hemon. Teba are mai multă nevoie decît de moartea ta, te asigur”³. Anacronică este și observația

¹ J. Anouilh, *op. cit.*, p. 136.

² *Ibidem*, p. 137 .

³ J. Anouilh, *op. cit.*, p. 171.

pe care o face Creon referitor la cadavrul lui Polinice, a cărei prezență este cu totul neigienică. Sînt în afara unei etici regale sfaturile pe care i le dă Antigonei : „Mărită-te repede Antigona. Fii fericită. Viața nu este ceea ce crezi. Este o apă pe care tinerii o lasă să le curgă printre degetele deschise, fără să știe. Închide-ți mîinile, închide-ți repede mîinile¹.

Sînt anacronice epitetetele pe care Creon le întrebuintează adresîndu-se Antigonei : „Imbecilă, idioată“. Lui Creon i se spune „șef“, termenul avînd calitatea de a priva de adevărata aureolă regală pe cel care-l poartă, de a anula orice măreție eroică.

S-ar mai putea menționa și alte anacronisme, fie la nivelul construcției frazelor, fie cele realizate prin utilizarea unor termeni care nu aveau un corespondent în realitatea epocii evocate.

Apelul la anacronism subliniază detașarea de mit, situarea în contemporaneitate și scoate în același timp în evidență semnificațiile noi pe care le dobîndește un mit antic într-o versiune contemporană, semnificații fără de care reluarea temelor mitice nu și-ar avea justificare. Și, de fapt, această distanță implică o schimbare de atitudine explicabilă în confruntarea etică și spirituală a două epoci atît de diferite. Această schimbare constă în cea mai mare măsură în prezența scepticismului în gîndirea și atitudinea omului zilelor noastre, care a intuit relativitatea valorilor. Piese par asemănătoare, dar sînt lumi aparte. Distanța dintre ele este distanța între un individ îmbrăcat în frac și cravată albă, discutînd despre dramă și un grup de cetățeni cîntînd despre om.

Anacronismele atît de frecvente în limbajul transpunerilor franceze ale mitului antic, sînt ilustrative pentru transformarea speciei literare însăși. Are loc de fapt o abandonare a stilului înalt, caracteristic tragediei antice, în dramele mitice contemporane care înlocuiesc și versul prin proză, mai adecvată noului spirit al acestor opere.

¹ *Ibidem*, p. 186.

ELECTRA ȘI ORESTE

Dramaturgia secolului al XX-lea cunoaște numeroase prelucrări ale mitului Atrizilor, care pornesc în general de la versiuni dramatice aparținând epocii clasice a literaturii elene: de la trilogia lui Eschil, *Orestia*, de la *Electra* lui Sofocle, sau de la piesele lui Euripide, *Electra* și *Oreste*. În 1903, Hugo von Hofmannsthal scrie *Elektra* pornind de la modelul lui Sofocle; în literatura americană mitul Atrizilor furnizează izvoarele trilogiei lui O'Neill, *Mourning becomes Electra*, scrisă în 1929 după modelul *Orestiei* lui Eschil și publicată în 1931; Jean Giraudoux realizează în 1937 o *Electre*; în 1943 Jean Paul Sartre își ilustrează teoria libertății în *Les Mouches*, prelucrare a aceluiași mit. Între 1942—1945 Gerhart Hauptmann scrie o *Atriden Tetralogie*, constând din piesele *Iphigenie in Aulis*, *Agamemnon's Tod* (Moartea lui Agamemnon), *Elektra* și *Iphigenie in Delfi*, în care accentul cade pe figura Ifigeniei. Fără să trateze propriu-zis mitul Atrizilor, piesa lui T.S. Eliot *Reuniunea de familie* cuprinde unele aluzii la acest mit. Și în dramaturgia românească a secolului nostru apare o versiune a aceluiași motiv, în piesa lui Victor Eftimiu, *Atrizii*, în 1939. Revenirea destul de frecventă la acest mit nu are o explicație unică și comună pentru toți scriitorii care l-au tratat în dramaturgia contemporană. Operele dramatice care reiau mitul Atrizilor nu prezintă legături între ele, nu se situează nici într-o orientare comună, s-ar putea găsi mai degrabă deosebiri de orientare și viziune artistică între Hofmannsthal, O'Neill, Giraudoux și Sartre, dar „fiecare autor pare să fi căutat

în modelul elen mai întâi o structură, apoi un sistem de referință întotdeauna stimulatori pentru spiritele cultivate și în sfârșit, un potențial tragic rămas considerabil pe care a vrut să-l capteze pentru a-l sublinia pe acela al piesei sale. Pe această bază, fiecare a interpretat subiectul grecesc conform credințelor sale, filozofiei sale și temperamentului său¹. Dincolo de deosebiri de interpretare, dependente de deosebiri care există în atitudinea față de existență, operele dramatice care tratează mitul Atrizilor se apropie totuși printr-o preocupare generală comună: ele vizează situația omului în existență, rezolvînd în mod diferit, de pe poziții filozofice diferite, raportul individ-existență, de la determinarea absolută a omului antic, condiționat de destin și de zei, pînă la libertatea absolută a lui Oreste din versiunea sartriană a mitului.

Esențialul în mitul Atrizilor este cuplul Oreste-Electra, implicat în situația mitică pe care o reîntîlnim în toate operele inspirate din acest mit.

A. *Acțiunea dramatică* din piesele care tratează mitul lui Oreste și al Electrei, menține cîteva invariante mitice, prima fiind răzbunarea morții lui Agamemnon prin crima împotriva mamei, Clitemnestra și a lui Egist, fratele regelui și cea de a doua, ispășirea faptei săvîrșite.

Cele două invariante mitice apar în tragedia antică într-un context spiritual și etic specific, în care figurează în primul rînd o concepție religioasă care-l subordonează pe om unor forțe determinante exterioare, destinul și zeii. Destinul și zeii declanșează situații tragice, atunci cînd oamenii depășesc dreapta măsură prin acel hybris care determină izbucnirea tragicului. Hybris-ul se manifestă în istoria Atrizilor prin crimele săvîrșite de membrii familiei, crime care reprezintă un adevărat blestem, în măsura în care ele solicită răzbunare, iar înlănțuirea crimă-răzbunare necesită intervenția justiției divine. Pentru a urmări într-o desfășurare mai amplă suc-

¹ J. Jacquot, *Les tragiques grecs au goût du jour, l'Orestie (Tragicii greci după gustul zilei, Orestia)*, în *Le Théâtre moderne, Hommes et tendances*, Paris, 1965, CNRS, pp. 104—105.

cesiunea de fapte sîngeroase în istoria Atrizilor, Eschil a recurs la forma trilogiei, realizată în *Orestia*, în care mitul lui Oreste și al Electrei apare pentru prima dată într-o operă dramatică. În centrul trilogiei se găsește implicarea lui Oreste într-o vină fără ieșire, în care ajunge fără voie, prin îndeplinirea la ordinul lui Apolon, a datoriei de răzbunare sîngeroasă împotriva propriei mame și care se soldează în final prin izbăvirea eroului datorită grației zeilor.

Acțiunea dramatică a *Orestiei* lui Eschil cuprinde moartea lui Agamemnon, ca eveniment care determină desfășurarea propriu-zisă a faptelor lui Oreste. Uciderea lui Agamemnon de către Clitemnestra, față de care acesta se făcuse vinovat prin moartea Ifigeniei (care reprezintă și hybris-ul său) și prin aducerea Casandrei, și de către Egist, explică și crima săvîrșită de Oreste, în partea a II-a a trilogiei, în *Hoeforele*.

Prima invariantă mitică legată de destinul celor doi frați, Oreste și Electra, răzbunarea crimei împotriva tatălui, prin uciderea mamei, se situează în a doua tragedie a trilogiei, în *Hoeforele*. Suflul celui ucis cere răzbunare ; Oreste, moștenitorul legitim se întoarce în Argos, îndemnat de Apollo, pentru a-și îndeplini datoria, pentru a respecta legile nescrise și porunca zeilor ; Electra îl susține, îl îmbărbătează. Fapta este săvîrșită în această piesă în care acțiunea dramatică a trilogiei își atinge punctul culminant. Răzbunarea împlinindu-se, se inaugurează un nou ciclu tragic, acela al ispășirii vinei, prezentat în *Eumenidele*, a treia tragedie a trilogiei. Acțiunea dramatică a *Eumenidelor* constă în ispășirea lui Oreste, urmărit după crimă de Erinii, spirite ale răzburării crimelor de sînge, cum sînt, într-o concepție arhaică, matricidele. Judecarea lui Oreste și absolvirea lui de crimă de către un tribunal la care participă cetatea Atenei, transformarea Eriniilor în zeițe binefăcătoare ale cetății, în *Eumenide*, presupune ca element al acțiunii dramatice o modificare substanțială a spiritului unei epoci arhaice, barbare, prin apariția unei noi ordini morale și juridice mai generoase, mai umane, în cadrul căreia și amestecul zeilor este considerabil limitat.

Acțiunea dramatică presupune în trilogia lui Eschil un tragic de situație cu implicarea divinului, o permanentă confruntare între oameni și zei, confruntare în care chiar dacă zeii dețin superioritatea și îl utilizează pe om adesea ca pe un instrument, se ajunge, în final, la o împăcare armonioasă între forțele opuse, într-o tragedie care, împotriva normelor, se încheie prin izbăvirea eroului tragic.

Răzbunarea crimei săvârșite împotriva lui Agamemnon, ca invariantă a mitului lui Oreste și al Electrei, se găsește în centrul acțiunii dramatice a *Electrei* lui Sofocle și antrenează ambele personaje interesate în săvârșirea actului și în mod cu totul deosebit pe Electra. De data aceasta, la acțiunea dramatică mai participă și un alt personaj, Crisostemis, altă fiică a lui Agamemnon și a Clitemnestrei, care are menirea de a scoate în evidență hotărîrea Electrei de a duce pînă la capăt răzbunarea crimei săvârșite împotriva tatălui ei. Față de insistențele lui Crisostemis, care este dispusă la orice compromis și încearcă să o oprească pe sora ei în acțiunea de răzbunare, Electra rămîne intransigentă. Crisostemis (către Electra): „Dar, sora mea, ce sînt aceste strigăte / Ce scoți ivindu-te-n pridvor? N-ai învățat / De-atîta amar de ani cît de zadarnic e / Ca pradă urii să te lași? Mă amărăsc / Și eu de viața mea de-aici și de-aș putea / Le-aș arăta eu lor cît îi urăsc ... / ... Urmează-mi pilda tu! Știu bine, da / Dreptatea nu-i de partea mea, ci-n gîndul tău. / Dar liberă de vreau să fiu și să trăiesc, / Silită-s să mă plec în fața celor mari. / Electra: ... Cînd însă eu mă zbat să-l pot / Pe tata răzbuna, tu nu vrei să m-ajuti: / Ba chiar mă-mpiedici, nu mă lași. Nu-i de ajuns / Că suferim? Vrem și mișelnice să fim? / ... Eu însă lor, oricîte bunuri pămîntești / Mi-ar da, tot nu mă plec!“¹.

Cîteva versiuni dramatice contemporane ale mitului Atrizilor vor menține acest personaj pentru a scoate în evidență necesitatea imperioasă a răzbunării, care rămîne un element constant al acțiunii: Hugo von Hofmannsthal în *Elektra* și V. Eftimiu în *Atrizii*.

¹ Sofocle, *Teatru*, București, ELU, 1969, pp. 135—136.

Zeii au o contribuție în desfășurarea acțiunii dramatice și în piesa lui Sofocle, deși Oreste pare a fi hotărît să acționeze, cerîndu-i lui Apollo să-i indice doar modalitatea îndeplinirii actului funest: „La Delfi cînd m-am dus să-ntreb oracolul / Cum mă voi răzbuna pe cei care-au ucis / Pe tata, Febus m-a povățuit așa: Tu singur, fără arme și ostași, ci doar / Prin vicleșug, cînd nici le-ar trece lor prin gînd / Să mi-i ucizi cu mîna ta! Că-asa e drept!”¹.

Acțiunea dramatică face apel și în piesa lui Sofocle la amestecul zeilor, care îl susțin pe Oreste și sînt potrivnici cuplului Clitemnestra Egist. O notă subtilă în tratarea acțiunii dramatice realizează Sofocle și prin faptul că insistă asupra speranței celor doi criminali de a-l ști pe Oreste mort, speranță pe care Egist are iluzia că și-a împlinit-o, cînd i se spune să ridice giulgiul de pe cadavrul lui Oreste, ca să descopere de fapt trupul neînsuflețit al Clitemnestrei, ucisă de propriul ei fiu.

A doua invariantă a situației mitice, ispășirea crimei, lipsește în teatrul lui Sofocle. Euripide a cuprins în tragediile *Electra* (431 î.e.n.) și *Oreste* (408 î.e.n.), atît răzbunarea crimei comisă împotriva lui Agamemnon, cît și ispășirea ei de către Oreste. Acțiunea tragediei *Electra* presupune unele modificări, care nu schimbă însă semnificația elementului constant: răzbunarea. La Euripide, *Electra* devine soția virtuală a unui țăran, căsătorie aranjată de Clitemnestra și Egist, în intenția de a o ține cît mai departe de tron, fapt care transpune tragedia într-un mediu rural în general neobișnuit în tragedia elenă. Un ecou al acestei situații apare în piesa lui Giraudoux, *Electre*, prin apariția în acțiunea dramatică a grădinarului. Împrejurările în care Oreste săvîrșește actul răzbunării, rugămințile Clitemnestrei și ezitățile lui Oreste pe de o parte, dar și înverșunarea Electrei, modifică mai puțin substanțial acțiunea dramatică, dar permit o transformare a personajului și a atitudinii față de personaj în sensul adîncirii psihologice.

Ipostaza ispășirii crimei apare la Euripide în tragedia *Oreste*, păstrînd în linii mari aceeași desfășurare, în ca-

² *Ibidem*, p. 124.

drul căreia eroul, urmărit de Erinii, ajunge în cele din urmă să se elibereze cu sprijinul lui Apollo, prin dreapta judecată a lui Apollo. Dar, față de această situație constantă, apar într-o acțiune dramatică încărcată, numeroase complicații, sub forma unor episoade care lipsesc în general din toate versiunile dramatice ale mitului: un asemenea episod îl constituie introducerea mitului Elenei, prezent printr-o serie de peripecii ca tentativa lui Oreste de a o ucide pe Elena pentru a câștiga bunăvoința cetățenilor Argosului care-l dușmăneau, ca ucigaș al propriei sale mame, salvarea Elenei de către Apollo, încercarea lui Oreste de a-l îndupleca pe Menelau și de a-i câștiga sprijinul printr-o abilitate, sechestrarea Hermionei și finalul aranjat de Apollo „deus ex machina” în care se anunță viitoarea achitare a lui Oreste și căsătoria lui cu Hermiona, precum și căsătoria lui Pilade cu Elena.

Acțiunea dramatică a versiunilor antice ale mitului Atrizilor ține seama — chiar dacă nu în egală măsură — de rolul zeilor în existența oamenilor, de determinarea acțiunilor umane de către forțe superioare. La Euripide, intervenția zeilor este mai artificială, individul prezentând o mai pronunțată autonomie a existenței sale interioare, explicabilă prin modificarea atmosferei spirituale, într-o epocă de afirmare a individualismului și de manifestare a unei reflexii critice, care vizează ordinea lumii, religia și reprezentările mitice, marcând instalarea unei gândiri sceptice.

În cadrul versiunilor contemporane ale mitului Atrizilor, trilogia lui O'Neill și *Atrizii* lui V. Eftimiu prezintă o acțiune dramatică mai amplă, urmînd modelul *Orestiei* lui Eschil. Hofmannsthal, Giraudoux și Sartre se ocupă numai de episodul răzbunării de către Electra și Oreste, a morții lui Agamemnon. În *Atriden-Tetralogie*, Gerhart Hauptmann lărgeste acțiunea dramatică, ocupîndu-se insistent de figura Ifigeniei, care deține locul central în două tragedii, în care și asupra ei apasă blestemul ce urmărește neamul Atrizilor. Mai apropiate de versiunile antice în ceea ce privește acțiunea dramatică sînt versiunile realizate de Hofmannsthal, de V. Eftimiu, sau cea a lui Gerhart Hauptmann, în care persistă un spirit al antichității elene arhaice. Se distanțează

de tragedia antică, prin încercarea de a ilustra o anumită orientare din gândirea contemporană, piesele lui O'Neill și Sartre, prima printr-o problemă psihologică, prezentând influențe ale psihanalizei freudiene, iar cea de-a doua printr-o interpretare filozofic etică a mitului, încercând o ilustrare a unor principii ale filozofiei existențialismului sartrian, în susținerea cărora apare chiar necesitatea modificării unor invariante ale situației mitice. Menținând aceste invariante, Giraudoux, fără să se detașeze net de tradiție, exprimă în *Electre* o aspirație spre dreptate, în spiritul unei tendințe spre absolut care s-a manifestat în atmosfera spirituală a veacului nostru între cele două războaie.

Scrisă în 1903, *Elektra* lui Hugo von Hofmannsthal inaugurează versiunile contemporane, destul de numeroase și de variate ale mitului Electrei și al lui Oreste. Scrisă într-un singur act, în maniera tragediei antice, *Elektra* lui Hofmannsthal trebuie să apară ca o versiune a tragediei lui Sofocle, dar prezintă cu toate acestea elemente prin care aparține unei epoci mai noi. Apare în acțiunea dramatică răzbunarea ca un motiv dominant, care marchează întreaga tragedie. Situația mitică, în cadrul căreia Electra este hotărâtă să înfăptuiască răzbunarea, se repetă. Împrejurările singeroase ale morții lui Agamemnon sînt evocate de Electra, ele fiind anterioare acțiunii piesei : „E ora, este ora noastră. / Ora la care te-au ucis / Soția ta și cel care dormea cu ea / în patul tău regesc / Te-au omorît în baie, sîngele / ți-a țîșnit din ochi și baia / aburea (fumega) de sîngele tău /...”

Asemenea întîmplări motivează dorința de răzbunare a Electrei : „Tată ! Îți va veni ziua / ... de aceea trebuie să curgă sîngele ei / ca să-ți fie de folos și noi / sîngele tău, fiul tău Oreste și fiicele tale / noi trei, cînd totul se va fi săvîrșit / și se vor fi ridicat corturi de purpură / (purpurii) din aburii sîngelui pe care-i atrage soarele / atunci noi, sîngele tău, / o să dansăm în jurul mormîntului tău”¹.

¹ Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*, Berlin, Fischer Verlag, 1904, pp. 10—12.

Apare în acțiunea dramatică a lui Hofmannsthal și Crisostemis, care exprimă, ca și la Sofocle, aceeași dorință de viață împotriva gândurilor de răzbunare ale Electrei, dar preponderent în acțiune rămîne actul răzbunării și nu principiul apărut de Crisostemis. În legătură cu acest element central al acțiunii dramatice, Hofmannsthal acordă o atenție sporită confruntării directe între Electra și Clitemnestra, în spiritul tragediei lui Sofocle, de la care pornește și care din acest punct de vedere se deosebește de tratarea de către Eschil sau de către Euripide a mitului Electrei. La Eschil sau la Euripide, Electra își urmărește planurile de răzbunare în taină, fără a înfrunța pe Clitemnestra, în timp ce la Sofocle ura Electrei este exprimată deschis. Și la Hofmannsthal, Electra o înfruntă pe mama vinovată în numele datoriei față de tată, o datorie discutabilă, tocmai pentru că prețul ei este crima împotriva mamei. În această ciocnire, Clitemnestra încearcă zadarnic să-și apere dreptul la viață și să dea uitării cele săvîrșite; Electra o condamnă cu înverșunare, o înverșunare care conferă răzbunării ei dimensiunile unei obsesii și explică și pierderea echilibrului în momentul răzbunării. Acțiunea dramatică a piesei lui Hofmannsthal se deosebește de aceea a tragediei antice prin moartea Electrei, care nu supraviețuiește propriului triumf, moarte explicabilă prin intenția lui Hofmannsthal de a prezenta eroul tragic în cadrul unei concepții care consideră necesară prăbușirea finală a eroului în tragedie.

Electre a lui Giraudoux cuprinde acțiunea de răzbunare a morții lui Agamemnon pînă la săvîrșirea crimei împotriva Clitemnestrei și a lui Egist. Apare deci, ca invariantă a situației mitice, răzbunarea, fără să figureze și ispășirea vinei grele pe care o constituie matricidul. Dacă acțiunea dramatică este relativ tradițională în ceea ce privește succesiunea momentelor ei constitutive, ea se îndepărtează de tradiție în esența ei, prin transformarea conflictului. În timp ce la antici conflictul tragic presupune participarea divinului, iar prăbușirea tragică a eroului este o consecință a unor forțe care-i sînt superioare și împotriva cărora nu se poate ridica, la Giraudoux conflictul tragic constă de fapt în ciocnirea a două concep-

ții despre dreptate : pe de o parte, a tezei lui Egist, conform căreia timpul rezolvă plăgile psihice și traumatismele se uită, și teza Electrei care tinde spre dreptate absolută, spre înfăptuirea unei justiții ideale, o asemenea modificare a acțiunii dramatice fiind în spiritul unei drame de idei și a unei drame a absolutului, ca cea cultivată de Giraudoux. Această interpretare a solicitat și unele modificări ale acțiunii, în sensul introducerii unui episod al atacului Argosului de către corinteni, împrejurare în care Electra poate să-și demonstreze intransigența, întrucât, deși Argosul ar fi putut să fie salvat prin intervenția armată condusă de Egist, Electra îl împiedică și insistă să fie suprimat în numele împlinirii justiției ideale.

Dacă Electra se menține la nivelul unei măreții eroice susținută de cauza pentru care luptă, în ansamblul acțiunii dramatice apar, la Giraudoux, anumite elemente care operează în sensul reducerii eroicului. Intervin în motivația causală a faptelor, anumite detalii care realizează în ultimă instanță o banalizare a atmosferei. Astfel, dacă în tragedia antică, Clitemnestra trebuie să săvârșească crima îngrozitoare împotriva lui Agamemnon pentru că asupra neamului Atrizilor apasă povara cumplitului blestem și acest blestem determină pînă și infidelitatea ei și a lui Egist, la Giraudoux, cu toată menținerea situației mitice, apar factori aparținînd unei existențe umane obișnuite. Bunăoară, Clitemnestra își prezintă ura împotriva lui Agamemnon ca pe o repulsie fizică : „Da, îl uram... singurul bărbat căruia nu-i aparțineam era regele regilor, tatăl taților, era el ! Din ziua în care a venit să mă smulgă din casa mea cu barba lui cîrlionțată, cu mîna la care ținea totdeauna în sus degetul cel mic, l-am urît !”¹. Față de ura fanatică, dar mai abstractă, a anticei Clitemnestra, ură aparținînd fatalității inexorabile, apare la Giraudoux un univers cotidian al omului obișnuit, în care figurează fapte exasperant de banale, dar totuși nu lipsite de o anumită autenticitate psihologică.

¹ Jean Giraudoux, *Electra*, în *Război cu Troia nu se face*, București, EPL, 1966, p. 2.

O asemănătoare renunțare la dimensiunea eroică întâlnim și în *Atrizii* lui Victor Eftimiu, prin implicarea insistentă a motivului erotic. Acțiunea dramatică este bogată, izvoarele sînt numeroase, cum mărturisește însuși autorul : „Am folosit în *Atrizii* tragediile *Agamemnon*, *Hoeforele* și *Eumenidele* — așa numita *Orestie* a lui Aeskylos — apoi *Electra* lui Sofocle, *Electra* lui Euripide, *Ifigenia în Aulis*, *Elena* și *Troiadele* aceluiași titan al dramaturgilor...”¹. Motivul central al acțiunii dramatice este iubirea înșelată, care determină atitudinile și faptele eroilor, începînd cu Agamemnon și pînă la Clitemnestra și Electra. Interesul acordat iubirii duce la modificarea personajelor, dar și la modificarea unor fapte din legenda mitică. Astfel, Ifigenia nu este sacrificată în momentul plecării navelor grecești spre Troia, ci abia după întoarcerea lui Agamemnon, fără un motiv serios, numai pentru plecarea lui Menelau, ceea ce determină revolta Clitemnestrei și îi va servi drept justificare a acțiunii pe care urmează să o săvîrșească. De altfel, crima împotriva lui Agamemnon nu este prezentată aci ca o consecință a blestemului care apasă neamul Atrizilor, ci ca o răzbunare a Clitemnestrei, justificată prin sacrificiul gratuit al Ifigeniei și prin infidelitatea lui Agamemnon : „Te-ai reîntors, puternic, încrezător, semeț / Și mi-ai adus din Troia un dar fără de preț : / O sclavă și-ai poftit-o în casa mea regină, / I-ai dat un loc de frunte, în patul tău, la cină”². Infidelitatea lui Agamemnon este o trăsătură definitorie a personajului, prezentat de Eftimiu mai mult ca un afemeiat, decît ca un rege al regilor. Astfel, după întoarcerea în Argos, îi încredințează lui Egist o misiune prin care să-l îndepărteze pentru șapte ani de la curte, pentru că i se pare că ar putea să cîștige dragostea Casandrei, lucru pe care îl recunoaște, în termeni cît se poate de banali : „Agamemnon : Așa ! Așa băiete ! Să știi : nu-mi prea plăcea / Cum te privea Casandra... / — Egistos : De-aceea ...? / — Aga-

¹ V. Eftimiu, *Priviri peste veacuri*, București, Casa școalelor, 1944, p. 160.

² V. Eftimiu, *Atrizii*, în *Tragediile elene*, București, Casa școalelor, 1947, p. 307.

memnon : S-ar putea ! / — Egistos : M-a prigonit cu ură privirea-i milostivă ? / — Agamemnon : Nu ți-am vorbit de ura Casandrei, — dimpotrivă / — Egistos : O, Doamne ! Niciodată... Cum ? M-a privit ! / — Agamemnon : Ha ! ha / — Un rege vede toate ! Ha, Ha !¹.

Iată cum ochii de bărbat gelos ai lui Agamemnon, descoperind în privirile Casandrei o eventuală iubire pentru Egist, el ia hotărâri, determinat de motive minore, de pasiunile sale mărunte și efemere.

Importanța deținută de iubire în desfășurarea acțiunii dramatice este cât se poate de evidentă în împrejurarea în care crima împotriva Clitemnestrei și a lui Egist este determinată mai puțin de necesitatea imperioasă a răzbunării morții tatălui și mai mult de ura înverșunată a Electrei împotriva mamei regicide, împotriva femeii rivale. Electra nu poate să-l ierte pe Egist, care i-a promis iubire, cuvintele lui fuseseră pentru ea ca un „epitalam“ — și nici pe Clitemnestra, care stăpânește inima lui Egist și care, pentru a o îndepărta definitiv din viața ei și a iubitului, ia hotărârea de a-și căsători fiica cu un plugar.

Întreaga acțiune dramatică se reduce la niște dimensiuni obișnuite, mobilul ei, destul de frivol, fiind iubirea care va situa personajele la nivelul unei psihologii cotidiene, lipsite de măreție eroică, avînd în schimb o notă de autenticitate umană. Această banalizare a mitului este însoțită și de o evidentă desacralizare, întrucît nu zeii, ci oamenii hotărăsc mersul evenimentelor, ura și gelozia Clitemnestrei, sau ura și gelozia Electrei. Tragedia familiei lui Agamemnon este o tristă îmbinare a unor intrigă și slăbiciuni cât se poate de omenești, într-o viziune generală despre viață, în cadrul căreia nu figurează participarea divină. Finalul, în care Oreste simte prezența Furiilor care-l obligă la remușcare, este convențional, el repetă modelul literar al piesei fără să se integreze organic în acțiunea dramatică.

În cele două piese centrale din *Atriden Tetralogie*, *Agamemnon's Tod* și *Elektra*, apar în acțiunea dramatică invariantele situației mitice, crima împotriva soțului, a

¹ *Ibidem*, p. 335.

lui Agamemnon, matricidul și ispășirea în spiritul *Orestiei* lui Eschil. De altfel, în tetralogia lui Hauptmann locul central îl deține Ifigenia, care apare în prima și în ultima tragedie, *Iphigenie in Aulis* și *Iphigenie in Delphi*; acestea au și o întindere mai mare în raport cu piesele în care apare moartea lui Agamemnon și răzbunarea crimei săvârșite împotriva lui. Atmosfera tetralogiei este determinată de felul în care Hauptmann tratează mitul Ifigeniei, mai precis de sensul arhaic conferit personajului, prezentat ca o zeităate hekatică. Sfirșitul ei este reprezentat ca o întoarcere la Hekate, în împărăția morților, simbolic exprimat prin gestul semnificativ al eroinei care se aruncă de pe stîncă. În raport cu această interpretare a Ifigeniei, se explică dimensiunile arhaice titanice ale Clitemnestrei și a lui Agamemnon, care, fiind deopotrivă stăpîniți de sete de putere, de ambiția dominației, se ciocnesc pînă la distrugere. Crima împotriva lui Agamemnon este justificată prin ofensa adusă matriarhatului într-o epocă de manifestare a unor instincte barbare, care nu se lasă ușor stăpînite. Răzbunarea apare ca ceva firesc în această epocă de patimi dezlănțuite, de ură și sete de crimă, astfel încît, dincolo de salvarea lui Oreste, conformă tradiției, rămîne o lume întunecată, în care stăpînește teama și moartea și din care individul nu are posibilități de ieșire.

Dacă în versiunile amintite modificările mitului antic nu au fost substanțiale, în sensul că s-au regăsit invariantele situației mitice : răzbunarea morții lui Agamemnon prin crima împotriva Clitemnestrei și a lui Egist și mai rar ispășirea vinei de către Oreste, tratate într-o manieră desacralizată și servind uneori exprimării unor aspirații ale epocii noastre, ca aspirația spre dreptatea absolută din piesa lui Giraudoux, în trilogia lui O'Neill, scrisă după modelul *Orestiei* și în piesa lui Sartre, *Les mouches*, modificările în acțiunea dramatică și în esența personajelor sînt mai profunde.

Eugene O'Neill nu a realizat în trilogia *Mourning becomes Electra* doar o versiune a mitului antic, ci a încercat o replică modernă a *Orestiei* lui Eschil, care trezește mai mult interes tocmai prin posibilitatea pe care o oferă de a stabili corespondențe evidente cu trilogia

antică. „Primul merit al operei este acela de a prezenta un ansamblu satisfăcător chiar pentru aceia care nu știu nimic despre tragedia grecească. Pentru ceilalți ea dobîndește, grație unui joc de aluzii și de corespondențe, o dimensiune nouă”¹, după cum precizează Jean Jacquot într-un studiu despre ecourile literare ale *Orestiei*. Acțiunea dramatică este transpusă de O'Neill în America, în secolul al XIX-lea, în anii 1865—1866, deci după războiul de secesiune, care este prezentat ca o replică a războiului troian și urmărește evenimentele tragice din familia Mannon. Primele două piese urmează cu fidelitate modelul grecesc, cea de-a treia se detașează de izvoare printr-o tentativă de a realiza o *Electră* mai modernă și prin încercarea de a modifica finalul mitului. În prima piesă, *The Homecoming* (*Întoarcerea acasă*), regăsim în acțiunea dramatică momentele din prima tragedie a trilogiei lui Eschil, *Agamemnon*. Generalul Ezra Mannon — replică a lui Agamemnon — se întoarce din război și este ucis de soția lui, Christine — Clitemnestra, împreună cu iubitul ei, Adam Brant — replica lui Egist. Deosebirile care apar în detaliile acțiunii, bunăoară faptul că Mannon nu este răpus în baie, ci suprimat prin administrarea de otravă, nu sînt esențiale. Mai semnificative sînt deosebirile care apar în atmosfera generală și în comportamentul eroilor sau în motivația faptelor săvîrșite. Dispare elementul eroic. Ezra Mannon nu se întoarce din război ca un erou victorios, conștient de valoarea și de prestigiul său, ci ca un bătrîn singuratic, obosit și bolnav, nu lipsit de un oarecare orgoliu, întîmpinat de o Christină frămîntată, dar nu pătimașă în iubire și ură, așa cum fusese Clitemnestra. În dinamica acțiunii dramatice apar elemente noi în raport cu destinul care rînduise istoria Atrizilor, apăsîndu-i cu blestemul perpetuat de-a lungul generațiilor. Din confruntarea Christina-Lavinia rezultă o problemă psihologică nouă, sugerată de psihanaliza freudiană, exprimată adesea pe parcursul trilogiei în termeni foarte evidenți. Psihanaliza a considerat că mobilul acțiunii dramatice rezidă în pornirile incestuoase ale Laviniei, căreia Chris-

¹ Jean Jacquot *op. cit.*, p. 94.

tina îi reproșează că a încercat să devină soția lui și mama fratelui ei, că ar fi dorit neconținut să-i ia locul. Dar cu toată influența evidentă a psihanalizei, conflictul dramatic nu-și găsește singura explicație în manifestarea unor complexe freudiene, ci se situează tot în domeniul existenței interioare a personajelor, ca o ciocnire între puritate și păcat, între visul eliberării și o existență odioasă.

Apare în a doua piesă a trilogiei, *The Hunted* (*Prigoniții*) răzbunarea crimei săvârșite împotriva lui Ezra Mannon, în condiții asemănătoare, în sensul că ea este pregătită de Lavinia care-l instigă pe Orin să treacă la fapte. Justificarea răzbunării nu este însă de data aceasta împlinirea datoriei eroice a fiilor față de părinte, ucis de mamă, ci se situează la nivelul unor motive erotice, lipsite de orice eroism. Această dezeroizare a actului răzbunării este în esență principala modificare, sau modernizare realizată de O'Neill și nu alegerea unor procedee diferite de săvârșire a faptei. Orin Mannon se convinge de infidelitatea mamei, surprinzînd-o în flagrant delict și îi împușcă amantul. Substituirea prin sinucidere a crimei împotriva mamei din tragedia elenă, presupune de asemenea o notă antierotică și modifică din punct de vedere obiectiv situația lui Orin, replica lui Oreste. Dacă aparent el n-a comis crimă împotriva mamei, conștiința lui este totuși torturată de remușcări, după întâmplările care au loc: „...în cazul lui Orin furiile care au fost exteriorizate în mitul grecesc, se realizează mai dramatic în conștiința torturată a eroului modern și în confuzia psihologică a minții sale. Și aceste furii psihologice au fost mai bine motivate de incidentul modern al rîsului demential al eroului și al rănii dobîndite în război”¹. Această observație a lui Fr. Carpenter cu privire la Orin, dezvăluie și sensul unei motivații fiziologice a manifestărilor psihice. Orin se comportă adesea ca un nevrotic și există anumite tare în familia Mannonilor, care explică, în parte, faptele groaznice care se petrec.

¹ Frederic I. Carpenter, *Eugene O'Neill*, New-York, Twayne Publishers, 1964, p. 130.

În a III-a parte a trilogiei, *The Haunted* (Stafiile), acțiunea dramatică se detașează în mod evident de aceea a *Eumenidelor* lui Eschil. *Eumenidele* reprezintă tragedia lui Oreste, ispășirea și mîntuirea lui Oreste. *The Haunted* este în primul rînd o tragedie a Electrei, care devine un personaj tragic. În timp ce Orin — Oreste este o victimă care ajunge să se sinucidă, pentru că nu suportă remușcările, Lavinia — Electra își depășește propria vină prin autopedepsire, atunci cînd alege să se închidă pentru totdeauna în casa Mannonilor. A doua invariantă a situației mitice, ispășirea vinei, este într-un fel prezentă și la O'Neill, dar cu un erou care în mod obiectiv nu s-a făcut vinovat de o crimă împotriva mamei, dar nu suportă totuși remușcările pricinuite de faptul de a fi determinat sinuciderea mamei și se sinucide la rîndu-i.

Transpunînd anticul mit al Atrizilor într-o epocă mai recentă, O'Neill a intenționat să realizeze o operă mai apropiată de realitate, fără să reușească întru totul în această tentativă. Partea de reeditare a mitului rămîne artificială și, prin noile situații create, în urma implicării unor complexe psihanalitice, frizează melodramaticul. Apelul la mit rămîne o convenție dramatică și tocmai această împrejurare duce la impresia de artificial pe care o creează. Dincolo de convenția artificială, elementul cel mai autentic atît pentru personalitatea lui O'Neill, cît și pentru o anumită orientare a literaturii americane, rămîne o încercare de evadare a eroilor, care se materializează în visul acelor Insule ale fericirii, spre care doresc să fugă Christine și Brant, Lavinia și Orin. Visul Insulelor fericite este un vis al Edenului pe care îl cultivă cu predilecție sufletele frămîntate de păcat și de o existență chinuitoare. Visul Insulelor fericite reprezintă lumina iluziei, dorința de puritate spre care tind zadarnic eroii : pentru că, de fapt, Lavinia și Orin întreprind această călătorie, dar nu găsesc ceea ce caută și simt nevoia imperioasă de a se întoarce în casa Mannonilor, la modul de viață apăsător de obsesii și de prejudecățile puternice de care nu se pot rupe și care subliniază existența lor pîngărită de rău. Christine și Orin găsesc adevărata evadare în moarte, iluzia este inconsistentă, ea se spulberă lăsîndu-i pe eroi să înfrunte rea-

litatea. Atmosfera generală a trilogiei este dominată de această ciocnire între iluzie și realitate, de încercarea de a abandona realitatea și de a opta pentru iluzie și de eșecul iluziei în moarte sau în condiția terestră sufocantă a unei existențe obișnuite. Visul Insulelor fericirii din mările Sudului este și partea de poezie pe care O'Neill o conferă interpretării moderne a mitului: „Christine: Vom fi fericiți, o dată adăpostiți pe Insulele fericirii! / Brant... Da! Insulele fericirii; poate mai putem găsi încă fericirea și uitarea! Parcă te văd — atât de aproape — și totuși la mii de mile depărtare! Pământul cald sub razele lunii! Alizeele fremătind printre palmieri. Valurile izbindu-se de stîncile cu corali și imaginînd parcă un cîntec de leagăn! Da, da! Acolo o să fim liniștiți și o să uităm totul, dacă vom mai putea găsi insulele acelea. Christine... Le vom găsi! Le vom găsi!“.¹

Iluzia și poezia mării exprimă o sensibilitate specific oniliană, însăși existența dramaturgului a fost într-o perpetuă și tainică aspirație spre dezvăluirea misterelor de dincolo de mare — oferindu-ne argumente în sprijinul acestei idei: dacă mitul, în pofida reeditării sale moderne, apare ca un model artificial, persistența iluziei face parte dintr-o realitate care îndeamnă mereu spre evadare. Într-un asemenea context, răzbunarea crimei săvîrșite împotriva tatălui, ca o invariantă constantă a situației mitice, își pierde din importanța pe care o deține în mitul antic.

O'Neill nu este singurul care a realizat o transpunere dramatică a unui mit antic prin situarea acțiunii dramatice într-o altă epocă. Procedoul, care la O'Neill este însoțit de o evidentă dezeroizare a mitului, precum și de diminuarea importanței invariantelor situației mitice în noua acțiune dramatică, apare și în alte lucrări dramatice ale literaturii secolului nostru. Astfel, Jean Anouilh, în drama *Eurydice* (1941), transpune anticul mit al lui Orfeu în climatul etic și spiritual contemporan, menținînd invariantele mitului, iubirea și moartea, dar exprimînd o problemă care constituie o preocupare constantă

¹ Eugen O'Neill, *Din jale se-ntrupează Electra în Teatru*, București, ELU, 1968, p. 297.

a creației sale, problema purității. Iubirea dintre Orfeu, fiu al unui muzicant ambulant, și Euridice, fiică a unor actori săraci, care se întâlneau într-un banal bufet de gară și simt la prima vedere o puternică atracție, nu se poate realiza, pentru că un trecut pătat revine în mod obsedant și apasă asupra acestei iubiri, care se vrea pură. Eurydice moare, pentru că Orfeu n-are puterea de a nu privi în urmă și această privire în trecut omoară iubirea și pe Orfeu, care nu poate trăi în afara iubirii.

Același mit al lui Orfeu i-a sugerat dramaturgului american Tennessee Williams în 1957, drama *Orpheus Descending* (Orfeu în infern). Anumite elemente ale situației mitice, iubirea, coborîrea în infern și moartea, sînt utilizate aici simbolic, pentru a exprima ciocnirea dintre iluzie și realitate în existența lui Val Xavier, noul Orfeu, și care se soldează prin imposibilitatea iubirii și prăbușirea iluziei în condițiile infernului existenței dintr-un oraș american.

O recentă transpunere a mitului lui Oreste și al Electrei ne oferă Jean Paul Sartre în drama *Les mouches* din 1943, situată printre acele lucrări contemporane care aduc modificări substanțiale în tratarea mitului. În ceea ce privește acțiunea dramatică, apare o tratare nouă a invariantelor mitice: regăsim în drama lui Sartre crima săvîrșită de Oreste împotriva mamei sale și a lui Egist, dar actul său apare într-o lumină cu totul diferită, pentru că nu este pornit din dorința de răzbunare a crimei săvîrșite împotriva lui Agamemnon, ci constituie actul unui erou, care trăind o absolută libertate existențială, neavînd nici o obligație de familie sau de altă natură, săvîrșește crima pentru că alegerea acestui act — care servește o întreagă colectivitate pentru care Oreste simte o profundă responsabilitate — îl duce la realizarea esenței sale de individ. După cum observă și Käthe Hamburger, *Les mouches* reprezintă o creație diferită ca subiect și acțiune dramatică nu numai de tratarea antică a problemei lui Oreste, ci și de alte versiuni contemporane ale acestui subiect, intrat în circulație literară.

Modificarea mitului în versiunea sartriană este o consecință a încercării lui Sartre de a-și ilustra principiile filozofice în opera literară. Astfel, cîteva din conceptele

de bază ale existențialismului sartrian, conceptul de libertate, alegerea, angajarea, responsabilitatea își fac loc în *Les mouches*, care este din punctul de vedere al exprimării unor teze filozofice, una din cele mai reprezentative opere sartriene.

Prima invariantă mitică din acțiunea dramatică a pieselor care tratează mitul Electrei și al lui Oreste, răzbunarea morții lui Agamemnon prin crima săvârșită împotriva Clitemnestrei și a lui Egist, nu este compatibilă cu gândirea sartriană în măsura în care răzbunarea, presupunând determinare, anulează tocmai acea libertate existențială subiectivă al cărei exponent este Oreste. Conceptul sartrian al libertății, presupune nu o libertate reală, obiectivă, cu un conținut determinat, cu implicații etice, ci o libertate pe plan ontologic presupunând și o trăire subiectivă, așa cum o trăiește Roquentin din romanul *La nausée* (*Greața*), care își acceptă în mod pasiv existența și contingenta. Libertatea ontologică din gândirea lui Sartre dobândește noi semnificații prin asociere cu alte concepte care figurează în această filozofie, cu alegerea, angajarea sau responsabilitatea, prin intermediul căreia, din libertate pentru nimic, devine libertate pentru ceva. În *Les mouches*, libertatea își manifestă un conținut mai complex, ce apare în procesul autodevenirii lui Oreste; deși inițial este încă cu desăvârșire liber, renunțând la o existență apăsată de contingenta și limitată prin lipsa de finalitate, eroul alege actul care-i realizează esența de individ în condițiile unei responsabilități apăsătoare. Premizele acestei atitudini sartriene ar putea fi depistate deja la Platon, în *Gorgias*, unde apare postulatul unei existențe a omului în concordanță cu sine, corespunzând unei existențe exprimate prin fapte, prin act, de care este legată responsabilitatea. Principala modificare a acțiunii dramatice, în spiritul concepției existențialiste, constă prin urmare, în renunțarea la răzbunare prin alegerea liberă a actului, a crimei împotriva lui Egist și a Clitemnestrei. Crima devine expresia libertății și nu consecința unei obligații față de familie, nu în relația dintre erou și familie, ci în conceptul de responsabilitate se manifestă raportul cu ceilalți. Oreste încearcă un sentiment de responsabilitate față

de cetățenii Argosului, care au fost supuși umilinței și căinței, materializate în prezența muștelor. Când Oreste ia hotărîrea de a săvîrși crima, cînd depășește stadiul existenței în sine și trece la existența pentru sine, el nu își îndeplinește obligațiile față de familie, nu răzbună moartea tatălui, ci încearcă să înlăture o calamitate, ce decurge din situarea consecințelor crimei în serviciul unei ordine morale, care favorizează pe tiranul Egist și este susținută de Jupiter, protectorul său. Rezultatul acțiunii lui Oreste nu oferă un argument în favoarea teoriei libertății, întrucît cetățenii Argosului nu par a se bucura de eliberarea lui, nici nu manifestă recunoștință, iar Oreste părăsește orașul spre un viitor incert, însoțit de muște.

Cea de-a doua invariantă mitică a acțiunii dramatice din tratarea mitului Electrei și al lui Oreste, ispășirea crimei săvîrșite, apare de asemenea într-o nouă interpretare, dependentă de conceptul sartrian al responsabilității, care se deosebește de sensul obișnuit al responsabilității, presupunînd o responsabilitate generalizată, răspunderea pentru o serie de evenimente exterioare și străine de propria voință, pe care omul nu ar fi putut să le aleagă. Astfel Oreste se simte responsabil de situația cetățenilor Argosului și comite crima pentru a-i elibera. Această accepțiune a responsabilității exclude remușcarea și ca atare modifică cea de-a doua invariantă mitică : ispășirea crimei. Crima săvîrșită confirmă libertatea apriorică a eroului, în măsura în care el nu se căiește și nu se simte răspunzător pentru ea. Responsabilitatea nu este subiectivă, ea apare nu în legătură cu faptele eroului ci cu situația Argosului, fiind în concordanță cu conceptul de libertate și în spiritul unor precizări teoretice pe care Sartre le face în *L'Être et le néant* (*Ființa și neantul*) : „Astfel, cu desăvîrșire liber (...) trebuie să fiu fără remușcări, fără regrete, după cum nu am nici justificare, căci din clipa intrării mele în existență, port singur greutatea lumii (...)”¹

Ispășirea crimei apare însă în cazul Electrei care se găsește pe un plan secundar în drama lui Sartre și care.

¹ J. P. Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, 1943, p. 641.

după săvârșirea actului pe care l-a dorit cu ardoare, se detașează de faptă și de Oreste și se căiește : „Nu vreau să te mai ascult. Nu-mi oferi decât nefericire și silă. (...) îmi voi închina toată viața ispășirii. Mă căiesc, Jupiter, mă căiesc !“¹ Cea de-a doua invariantă a situației mitice apare la Electra, pentru că ea renunță la libertatea pe care o proclamase Oreste și nu poate să-și asume răspunderea faptei săvârșite, căzînd sub povara remușcărilor.

Acțiunea dramatică, bogată și captivantă, își realizează tensiunea pe două planuri : unul exterior, celălalt interior. Aparent, tensiunea dramatică se dezvoltă prin uciderea tiranului, eveniment de mare însemnătate în înlănțuirea momentelor exterioare, dar, în esență, abia după consumarea crimei, piesa devine din ce în ce mai problematică, pentru că de fapt nu este o dramă a răzbunării, nici a suprimării tiranului în numele libertății, ci în primul rînd o dramă a autodevenirii lui Oreste, a libertății. „A scutura jugul străin este doar un aspect exterior al dorinței de libertate. Sensul ei interior se găsește în faptul că omul în mijlocul lumii se descoperă pe sine în sine.“² De fapt, actul este pe de o parte dezvoltarea semnificației libertății lui Oreste și în același timp punerea în discuție a consistenței acestei libertăți. Asociația între planul exterior și cel interior este legată și de asociația între o semnificație restrînsă, individuală, a piesei și una generală, semnificație legată de Oreste și de problema libertății sale și cea generală, a înlăturării tiraniei, care în 1943 la reprezentarea piesei, a avut și un sens foarte actual, Oreste exprimînd rezistența angajată într-o acțiune împotriva ocupației germane și a celor care au găsit de cuviință să colaboreze cu germanii — motiv pentru care piesa a stîrnit un și mai viu interes, demonstrînd posibilitatea de transpunere a unui mit an-

¹ J.-P. Sartre, *Muștele*, în *Teatru*, București, ELU, 1969, p. 90.

² Theophil Spoerri, *The structure of Existence: The Flies in Sartre, a collection of critical Essays*, [Structura existenței: *Muștele în Sartre, o colecție de eseuri critice*], edited by Editer Kern, 1962, Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs Nr. 4, p. 608.

tic într-o operă literară modernă și disponibilitatea mitului care oferă o rezervă bogată de semnificații.

În drumul creației lui Sartre, trecerea de la Roquentin la Oreste reprezintă în problema libertății trecerea de la pasivitate la acțiune, și se potrivește din punct de vedere stilistic cu forma dramei. Această trecere de la pasivitate la acțiune, reprezentând și o încercare — discutabilă, de altfel — a lui Oreste, de a ieși din propria sa criză interioară, implică acțiunea dramatică în detrimentul formelor epice de expresie literară și ca atare se înscrie, conform opiniei lui Peter Szondi, printre încercările de salvare a dramei. Accentul dramatic rezidă în sublinierea și afirmarea nouă a conceptului de libertate și prin această preocupare „dramaturgia existențialistă se apropie de acele încercări care urmăresc salvarea dramei de epicizare, prin situații de criză”¹. Într-o asemenea situație se găsește Oreste, pe care Sartre nu-l prezintă în legătură cu un mediu înconjurător obișnuit, situație care presupune transpunerea sa într-un mediu nou și o necesitate imperioasă de a lua atitudine față de libertate. Transpunerea eroului care repetă acea „aruncare” metafizică ca pe un experiment, stârnește manifestarea „existențialului”, adică a unor particularități ale existenței în lume, determinate de situația personajului dramatic. De altfel, Sartre a optat pentru un teatru de situații, opus tragediei, pe care o consideră un teatru psihologic. Teatrul de situații i se pare singura formă posibilă a dramei în secolul nostru: „Dacă este adevărat că omul este liber într-o situație dată, că se alege liber într-o situație dată, că se alege pe sine în și prin această situație, atunci trebuie prezentate în teatru situații simple și umane și libertăți care se aleg în aceste situații... Lucrul cel mai impresionant pe care teatrul poate să-l prezinte este un caracter pe cale de a se constitui, momentul alegerii, al hotărârii libere, care angajează o morală și o viață întreagă. Și cum nu există teatru decât în condițiile realizării unității tuturor spectatorilor, trebuie găsite situații atât de generale, încât ele să fie co-

¹ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 100.

mune tuturor”¹. De fapt, *Les mouches* a lui Sartre nu urmăresc realizarea unei tensiuni dramatice atât prin reeditarea istoriei Atrizilor, ci mai de grabă prin prezentarea unui caracter pe cale de a se constitui, în momentul alegerii, al hotărîrii libere care implică o anumită etică legată de problema libertății.

B. *Personajele*. În toate versiunile dramatice ale mitului Atrizilor, pe primul plan al acțiunii apare cuplul Electra-Oreste, legat de cele două constante ale situației mitice, răzbunarea morții lui Agamemnon prin crimă și ispășirea acestei crime. O cercetare a trăsăturilor esențiale și definitorii a unuia din aceste personaje, nu poate oferi o imagine fidelă, întrucît Electra și Oreste aparțin unui cuplu în cadrul căruia se constituie particularitățile lor specifice; unul din aceste două personaje, care sînt în permanentă relație, nu poate fi privit independent de celălalt. În cadrul acestei relații, figura dominantă, în majoritatea operelor care tratează legenda Atrizilor, este aceea a Electrei, chiar dacă Electra nu săvîrșește propriu zis actul crimei de răzbunare a morții lui Agamemnon. Ea este însă autoarea morală a crimei, și prin perseverență și hotărîre neclintită îl pune în umbră pe Oreste în toate operele dramatice în cauză; face excepție *Les mouches* a lui Sartre.

În strînsă legătură cu invariantele situației mitice se conturează două ipostaze fundamentale ale personajelor: Electra și Oreste sînt, pe de o parte, purtători ai răzbunării, pe de altă parte, purtători ai culpabilității și ai remușcării. Așa apar ei în mit, în tragedia antică și așa se prezintă în diferitele versiuni dramatice contemporane ale mitului.

Prezența unui cuplu strîns legat prin aceeași dorință și datorie a răzbunării crimei împotriva tatălui nu presupune, după cum am mai precizat, o identitate a personajelor în relație; diferențierea lor, care presupune o situație de superioritate a Electrei, se manifestă pe mai multe planuri.

¹ Apud Francis Jeanson, *Sartre par lui-même (Sartre prin el însuși)*, Paris, Seuil, 1955, p. 78.

O primă deosebire apare în legătură cu determinarea celor doi eroi și se exprimă atât orizontal, cât și vertical, atât în relația care conferă Electrei rolul dominant în cadrul cuplului, cât și în evoluția istorică a acestei teme literare, în care modificările se manifestă în strînsă legătură cu atmosfera spirituală a epocii istorice. Ipostaza de purtători ai răzbunării mai presupune o diferențiere și în funcție de participarea la actul crimei împotriva lui Agamemnon, care prezintă două momente: instigarea la crimă, stimularea acțiunii, care revine, conform tradiției mitice, Electrei, și înfăptuirea actului, care este opera lui Oreste.

Sufletul celui ucis, al lui Agamemnon, cere răzbunare și moștenitorul legitim, Oreste, este chemat să o înfăptuiască după cum subliniază corul: „Tot sîngele pe jos stropit / Cu-n altul cere a fi spășit / Omorul săvîrșit nainte / Tot strigă duh răzbunător”¹.

Și voința zeilor urmărește săvîrșirea faptelor. În tragedia antică, în *Hoeforele* lui Eschil, *Electra* lui Sofocle, sau în *Electra* lui Euripide, Oreste are ezitări în fața faptei care-l va face ucigaș al propriei sale mame, deși este convins că are obligația să țină seama de legea răzbunării sîngelui vărsat în familie. De fiecare dată, Apollon intervine pentru a-l determina pe Oreste să-și îndeplinească pînă la capăt misiunea. Apollon i-a cerut lui Oreste din *Hoeforele* să-și ducă la îndeplinire misiunea: „Apollon care mi-a cerut primejdia să-nfrunt / Vîrtos m-a-mbărbătat și m-a înfricoșat / Că mult necazul îmi va fi pe urma lui, / De nu voi urmări pe ucigașii tatălui / Ca să-i zdrobesc la fel cum ei pe tata-mi l-au zdrobit”².

La Oreste determinarea este mai pronunțată, pentru că Oreste este mai slab, în timp ce Electra pare să se bucure de mai multă libertate, fiind în același timp mai hotărîtă să ducă pînă la capăt acțiunea răzbunării. Dacă la Eschil, Electra pare să acționeze din convingerea necesității îndeplinirii unei datorii și este neabătută în această credință, la Sofocle și la Euripide răzbunarea ei este însoțită de o ură pătimașă împotriva Clitemnestrei și a

¹ Eschil, *Hoeforele*, în *Tragicii greci*, ESPLA, 1958, p. 131.

² *Ibidem*, pp. 129—130.

lui Egist. În *Hoeforele*, ura Electrei nu pare să se fi transformat în patimă, ci se menține la nivelul unei obligații, în timp ce la Sofocle și la Euripide ura dezlănțuită se manifestă în confruntarea directă cu Clitemnestra: „...Tu mamă mi-ești? / O viață grea, că multe-amaruri, fel și chip, / Mă faceți, tu și el — ibovnicul — să-ndur. / ... / atîta ură-mi porți și-așa-mi / Vorbești că mă silești să fiu cum sînt, măcar / Că nu-mi stă-n fire... Pilda-ți, ea m-a molipsit”¹.

Înverșunarea Electrei apare nu numai în confruntarea cu Clitemnestra, ci și în contrast cu atitudinea mult mai resemnată a lui Chrisotemis, care este dispusă să opteze pentru bucuriile vieții, cu prețul renunțării la răzbunare. Hugo von Hofmannsthal și, în dramaturgia românească, Victor Eftimiu, vor menține acest personaj menit să scoată în evidență caracterul intransigent al Electrei și hotărîrea ei de a duce pînă la capăt actul răzbunării. „Dar nici la Sofocle, nici la Hofmannsthal — și am spune nici la Eftimiu — victorioasă nu este Chrisotemis, apărătoarea dreptului la viață împotriva dreptului distrugător de răzbunare (...), ci Electra deține victoria morală împotriva sorei mai lașă, dispusă la compromis”². Măreția Electrei lui Sofocle și a personajului creat de cei care au pornit de la piesa lui Sofocle, constă în trăirea intensă și plină de patimă a sentimentului de ură — care se transformă în suferință. Este atît de înverșunată dorința de răzbunare la eroina lui Sofocle, încît este hotărîtă, la nevoie, să săvîrșească singură fapta: „Voi săvîrși doar eu tot ce mi-am pus în gînd / Și nu mă las pîn’ n-am s-o duc la bun sfîrșit!”³ Intransigența Electrei se manifestă nu numai în confruntarea cu Clitemnestra, în opoziția cu Chrisotemis, sau în hotărîrea de a săvîrși singură fapta, la nevoie, ci și în insistența cu care-l îndeamnă pe Oreste la faptă. Ura Electrei, insistența cu care-l îndeamnă pe Oreste la faptă, nu cunoaște nici un moment de slăbiciune, este totală, neabătută. Îndrumat de Electra, Oreste nu poate decît să ducă la îndeplinire răzbunarea în fața căreia nu cu-

¹ Sofocle, *Electra*, în *Teatru*, ELU, 1969, p. 146.

² Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 79.

³ Sofocle, *op. cit.*, p. 163.

noaște ezitarea pe care o avusese eroul lui Eschil din teama de a săvârși o crimă atât de îngrozitoare și nici momentul de derută pe care-l va trăi eroul lui Euripide, înainte de a ridica brațul împotriva propriei mame, moment pe care-l curmă îndemnul lui Apollon și încurajarea lui Pylade și a Electrei. La Sofocle, personajele sînt mai hotărîte să-și îndeplinească cu demnitate datoria, la Euripide au momente de slăbiciune mult mai autentice și deci mai apropiate de realitatea existenței interioare. Dacă în atmosfera eroică a trilogiei lui Eschil răzbunarea este necesară pentru că ea ține de legea talionului, care nu cunoaște excepții, la Sofocle și la Euripide, motivația răzbunării este mai complexă și implică dincolo de aplicarea unui principiu etic impersonal, satisfacerea unor interese personale. Dincolo de îndeplinirea obligației sacre de răzbunare, Oreste și Electra caută să-și apere drepturile împotriva acelor care le-au uzurpat, iar Electra încearcă să-și astîmpere ura împotriva aceleia care a călcat în picioare virtutea, însuflețită de cultul pentru Agamemnon și revoltată de josnicia și lipsa de pudoare a mamei.

În *Electra* lui Euripide, înverșunarea Electrei în dorința de a răzbuna moartea lui Agamemnon mai dobîndește o justificare în plus, în faptul că, după îndepărtarea lui Oreste, Electra a fost constrînsă de mama ei să se căsătorească cu un țaran, pentru ca nu cumva copiii ei să ridice pretenții asupra tronului și să dorească să-l răzbune pe Agamemnon. Această căsătorie, deși rămîne virtuală, din respectul pe care țaranul îl are față de Electra, explică de asemenea obstinația Electrei în urmărirea răzbunării. Amănuntul va figura și în drama lui Giraudoux, prin apariția grădinarului și la Victor Eftimiu în *Atrizii*.

Tragedia antică prezintă așadar, în cazul cuplului Electrei și al lui Oreste, răzbunarea ca pe o necesitate, determinată de destin și de zei. De la Eschil la Euripide, într-un proces de laicizare a tragediei, determinat de modificările atmosferei spirituale, de apariția scepticismului religios și a individualismului, interesul începe să treacă (de la elementul eroico-mistic spre factorii psihologici, căutînd o justificare cauzală a faptelor eroilor

în existența lor interioară. Față de Electra lui Eschil, Electra lui Sofocle are o viață lăuntrică mult mai bogată, trăiește cu patimă, mai presus de orice, ura împotriva Clitemnestrei și această ură susține răzbunarea pe care ar fi în stare s-o îndeplinească și singură și de la al cărei gând nu se lasă abătută de nimic. Interesul psihologic este urmărit și de Euripide, care merge, de altfel, pe urmele lui Sofocle și care a reușit să creeze admirabile figuri feminine stăpânite de patimă.

Pornind de la modelul lui Sofocle, Hugo von Hofmannsthal a creat în veacul nostru o nouă Electră, care, deși tradițională, a împrumutat totuși câteva elemente din atmosfera veacului nostru. Electra lui Hofmannsthal este o autentică purtătoare a răzbunării pe care o urmărește cu aceeași ură pătimășă pe care o avusese eroina lui Sofocle. Această patimă înverșunată apare ca o trăsătură constantă a personajului și se manifestă în atitudinea față de Chrisotemis, care apără dreptul la viață și este dispusă să renunțe la acțiunea de răzbunare pentru o existență lipsită de amărăciune, ca și în confruntarea cu Clitemnestra, căreia îi aruncă în față toată mîrșăvia și o acuză de crimă, de îndepărtarea lui Oreste, de minciună, de infidelitate și îi prevestește, amenințătoare, inevitabilul sfîrșit, care trebuie să pună capăt obsesiei răzbunării : „...sînt aici în fața ta și poți să citești cu privirea ațintită cuvîntul monstruos care este înscris pe fața mea : căci fața mea îmbină trăsăturile tatălui și ale tale, și eu am distrus prin prezența mea mută ultimul tău cuvînt / sufletul tău este prins de capcana de tine întinsă, securea cade șuerînd și eu sînt de față și te văd în sfîrșit murind. Nu voi mai visa, eu nu va trebui să mai visez și cine o să mai trăiască apoi, o să jubileze și o să se poată bucura de propria-i viață”¹.

Fidelitatea față de tatăl ucis este legată de imposibilitatea de a uita. Ura înverșunată se dezlănțuie și în preajma lui Oreste, pe care Electra îl îndeamnă la faptă, patima apare cu evidență în întreaga comportare, în manifestările exterioare, în atitudini, în gesturi, în priviri care exprimă o stare de beție sălbatecă, în măsură s-o

¹ Hugo von Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 47.

îngrozească pe Clitemnestra. Toate aceste atitudini sînt menționate în indicațiile scenice. Această lipsă de stăpînire, această patimă în afara oricărui control al rațiunii, marchează un personaj, la care Hofmannsthal, pe urmele lui Nietzsche, accentuează elementul dionisiac din tragedia elenă. Electra reprezintă și în tragedia antică un personaj lipsit de armonia și de echilibrul caracteristice idealului estetic clasic, un personaj care poate servi ca un argument și justificare a tezei lui Nietzsche despre originea tragediei. Electra justifică noțiunea de beție dionisiacă pe care filozoful german o consideră un element component al tragediei, ea reprezintă un personaj la care „lipsa de măsură se dovedește a fi adevăr“, la care „se manifestă extazul generat de durere“¹. Sfîrșitul Electrei lui Hofmannsthal nu este în spiritul tradiției personajului; ea nu supraviețuiește propriului ei triumf, răzbunării împlinite, ci, după un dans extatic de menadă, se prăbușește în liniștea morții, ultimele ei cuvinte care îndeamnă la liniște și la continuarea acestui dans frenetic înseamnă parcă o desprindere de lumea aceasta: „Taci și dansează. Toate trebuie să vină aici, alătură-ți-vă! Eu port povara fericirii și dansez în fața voastră. Celui care este fericit ca și noi i se potrivește un asemenea lucru: să tacă și să danseze“².

Käte Hamburger vede în această modificare a finalului o concesie făcută unei concepții moderne despre tragedie. Mai mult decît atît, moartea Electrei poate fi privită și interpretată tot în lumina viziunii lui Nietzsche despre tragedie, ca o expresie a dionisiacului. De altfel, Nietzsche vede în salvarea eroului din tragedia antică o rezolvare antidionisiacă și adesea artificială, mai ales atunci cînd ea se produce, ca la Euripide, prin procedeul „deus ex machina“. Finalul antitraditional, creat de Hofmannsthal într-o tragedie fidelă lui Sofocle, își are motivația în însăși patima cu care este urmărită răzbunarea, care reprezintă conținutul existenței Electrei. În cadrul cuplului Electra-Oreste, Oreste își menține si-

¹ Fr. Nietzsche, *L'origine de la tragédie*, Paris, Mercure de France, 1923, p. 49.

² Hugo von Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 94.

tuația subordonată, de executant al actului de răzbunare, condus de Electra.

În versiunea lui Giraudoux, apare o modificare la personajul Electrei, în sensul transformării răzbunării înțeleasă ca patimă, în răzbunare ca expresie a purității. Ca purtătoare a răzbunării, eroina lui Giraudoux apare într-o lumină nouă; s-a produs o diferențiere în scara istorică, diferențiere care constă în transformarea Electrei într-o eroină a absolutului. Adevărul absolut, dreptatea absolută reprezintă rațiunea existenței personajului. Această evoluție, care presupune o modificare substanțială a Electrei, nu poate fi explicată decât prin raportarea personajului la întreaga creație și la personalitatea lui Giraudoux. Giraudoux reprezintă un caz destul de ciudat în atmosfera epocii dintre cele două războaie, în sensul că, într-o perioadă în care atmosfera spirituală este dominată de o orientare sceptică, pesimistă chiar, de un pesimism moral sau de un pesimism al cunoașterii, într-o perioadă a relativismului filozofic și moral în care, într-o lume convulsivă și plină de contradicții, omul face eforturi pentru a găsi un univers logic și o semnificație a propriei existențe, Giraudoux își păstrează optimismul, încrederea în rațiune și în adevăr. Într-o epocă de exaltare aproape a iraționalului, Giraudoux crede într-o armonie rațională a universului, în care omul se integrează organic. Această atitudine, prin care Giraudoux se deosebește de majoritatea contemporanilor săi, este subliniată de R. M. Albérès, în *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle*, în următorii termeni: „Singular Giraudoux — meteor anacronic — realizează în secolul nostru o imagine subtilă și armonioasă a lumii. Printr-o viziune spinozistă a lucrurilor, el se eliberează de sentimentul tragic al epocii sale, pentru a-și mărturisi credința într-o *armonie universală*, asemănătoare cu aceea căreia alte epoci i-au acordat toată încrederea lor și care le-a oferit o securitate spirituală. În timp ce contemporanii săi se aventurează la întâmplare într-un haos inform, în care orice întâlnire reprezintă o primejdie, în care voința umană înfruntă neîncetat iraționalul din univers, Giraudoux celebrează corespondențele care se

stabilesc între omul împăcat și întregul univers".¹ Giraudoux reprezintă un caz particular și prin faptul că încearcă să realizeze o dramă a absolutului într-un moment în care în atmosfera spirituală a timpului, se manifestă tendința de-a sublinia inconsistența adevărului și a personalității umane, compusă dintr-o mulțime de fațete și fără posibilitatea de a se fixa într-o formă stabilă. După Pirandello, care văzuse în om o entitate multiplă și contradictorie și adevărul de o instabilitate dezolantă, Giraudoux tinde spre adevărul absolut și spre dreptatea absolută, în *Electre*, sau crede în iubirea pură, totală, spre care aspiră Ondine, consideră dreptatea, fidelitatea și puritatea, adevăruri eterne ale umanității.

Electra caută cu perseverență adevărul în legătură cu moartea tatălui ei Agamemnon — (spre deosebire de versiunile antice ale mitului, la Giraudoux, Electra nu are de la început certitudini, ci doar intuiții în legătură cu crima săvârșită). După ce descoperă în Clitemnestra și Egist pe ucigași, și își dă seama că această crimă a rămas nepedepsită și chiar neștiută, întreprinde cu înverșunare acțiunea de răzbunare în numele dreptății absolute. Conduită de un instinct inflexibil al adevărului și al justiției, care nu este compatibil cu nici un compromis, perfect identificată cu idealul ei, Electra nu acceptă nici un argument de prudență sau de oportunitate. Nu o împiedică în săvârșirea planurilor ei nici gândul că îndepărtarea lui Egist — care guvernează ca un rege înțelept — ar putea avea consecințe grave într-un moment în care Argos-ul este amenințat de Corintieni și că ar putea duce la distrugerea cetății. Dincolo de interesele terestre, Egist și Clitemnestra trebuie să piară pentru satisfacerea impersonală a justiției absolute, a dreptății. Electra pledează cu intransigență într-o convorbire cu Egist: „Egist: Recunoști că Argosul este în primejdie? Electra: Fiecare dintre noi vede altă primejdie! Egist: Recunoști că dacă eu mă-nsoz cu Clitemnestra orașul amuțește și Atrizii sînt salvați? Dacă nu, înseamnă răscoala, pîrjolul? Electra: Se prea poate! Egist: Recunoști că numai eu pot apăra orașul îm-

¹ R. M. Albérès, *op. cit.*, p. 225.

potriva acestor Corinteni care se află la porțile cetății. Dacă nu, înseamnă jaful, măcelul? Electra: Da, tu ai fi învingător. Egist: Și te încapățânezi! Și mă ții la pământ când îmi fac datoria și sacrifici nu știu cărei năluciri familia ta, patria ta? Electra: Îți bați joc de mine, Egist, tu care pretinzi că mă cunoști, mă crezi din neamul celor cărora li se poate spune: Dacă minți și-i lași pe alții să mintă vei avea o patrie înfloritoare? Dacă ascunzi crimele patria ta va ieși biruitoare. Care e biata asta patrie pe care o strecuri deodată între adevăr și tine?¹ Electra nu este o făptură oarecare, ea este o aleasă care poate să aspire spre o comuniune cu absolutul, pentru că nu este la fel cu ceilalți oameni. Pentru această înțelegere cu absolutul, Giraudoux a găsit o expresie sugestivă: „A face semn zeilor“, ceea ce înseamnă, după cum explică Egist, să te separi de oameni, să te urci pe o înălțime și să faci semnale, așa cum fac filozofii sau poeții. În cazul lui Giraudoux, aspiră spre absolut cei aleși, cei care, având un suflet pur, tind spre forma pură a unor entități situate adesea în afara eticului, ca adevărul, dreptatea, sinceritatea și în această tendință eroii lui Giraudoux modifică și dimensiunile existenței cotidiene. Aspirația spre absolutul adevărului și spre absolutul dreptății, spre valori pure și autentice, face din Electra o aleasă, o singularizează prin însuși faptul că presupune un conținut etic elevat al întregii existențe. Absolutul nu apare în transcendent, nu reprezintă o entitate metafizică, nici nu presupune o raportare a lumii la ideea platoniciană, ci se găsește în străfundurile naturii umane, de unde așteaptă să fie revelat printr-un proces de ridicare a elementelor subconștientului la nivelul conștiinței. „Aspirația spre absolut înseamnă la Giraudoux individualizare, înseamnă întoarcerea la individualitatea primă și pură“². Un asemenea personaj devine antica Electra, la care actul războiului înseamnă și absolutul dreptății și în lumina acestei preocupări centrale a operei lui Giraudoux, se explică

¹ Jean Giraudoux, *Electra*, în vol. *Război cu Troia nu se face*, București, BPT, 1966, pp. 347—348.

² Basil Munteanu, *op. cit.*, pp. 385—386.

transformarea răzbunării — patimă în răzbunare — puritate. Electra este dependentă de aspirația spre dreptatea absolută, pe care nu o realizează decât în actul răzbunării și o dată înfăptuită această răzbunare, ea poate să exclame triumfătoare: „J'ai la justice ; J'ai tout“¹. În cadrul cuplului, Electra se menține pe primul plan, întreaga acțiune întreprinsă în numele dreptății îi aparține, chiar dacă fapta propriu-zisă o săvârșește Oreste. Dar pentru a sublinia singularizarea personajului, detașarea Electrei ca eroină aleasă, în măsură să aspire spre absolut, Giraudoux o prezintă în contrast cu alte personaje care se situează la nivelul unei existențe terestre obișnuite, cu Agatha, care apare ca un personaj de teatru boulevardier, avînd cele mai facile preocupări, în prezentarea căreia primează elementul erotic. Contrastul există și între Electra și Grădinar, cu care Egist vrea s-o căsătorească pentru a o face cu totul inofensivă și care reprezintă dragostea de viață materializată în elementele naturii înconjurătoare pe care le iubește și le îngrijește.

Această afirmare în absolut a miticei Electra, ca o personalitate distinctă de restul lumii, indică o problemă legată de altfel de conflictul piesei, care constă în acea ciocnire între două concepții despre dreptate, concepția lui Egist care acceptă compromisul și-l consideră justificat în anumite situații care au o finalitate majoră și concepția Electrei despre justiția ideală, în afara oricărui compromis. Într-un studiu despre tragedia elenă și lumea modernă, Leo Aylen privește cele două atitudini în lumina scopurilor imediate și constată că „importantă este contradicția între beneficiul pe care-l are cetatea prin conducerea lui Egist și adevărul pe care-l apără Electra“². Dacă în situația dată, prezența lui Egist ar fi fost utilă pentru salvarea cetății, concepția despre dreptate implică de fapt o degradare a noțiunii ca atare, în timp ce Electra, cultivînd valoarea etică în absolut, o reprezintă în starea ei pură, ideală și realizează printr-o asemenea atitudine, o incontestabilă măreție eroică.

¹ Giraudoux, *Electre*, Paris, Bernard Grasset, 1937, p. 178.

² Leo Aylen, *op. cit.*, p. 275.

În piesa lui Giraudoux, singură Electra se situează pe un plan eroic, subliniat și de faptul că celelalte personaje și-au pierdut dimensiunea eroică.

Cuplul Electra-Oreste din *Atrizii* lui V. Eftimiu, în cadrul căruia cele două personaje se mențin în ipostaza de purtători ai răzbunării, este cu desăvârșire lipsit de dimensiunea eroică. Electra, rămânând într-o situație dominantă, s-a transformat într-o femeie lezată în amorul ei propriu de infidelitatea lui Egist, care-i promisese iubirea și căsătoria și urmărește răzbunarea morții lui Agamemnon, mai mult din ura pe care i-o răscolește rivalitatea Clitemnestrei. Cuvintele pe care i le adresează lui Egist nu au nimic eroic, ci exprimă în primul rînd furia banală a femeii repudiate: „Electra: Ai fost lăsat de Rege să cîrmuiești o țară / Dar nu te-a pus la brațul reginei ca brătară / Nu-i rostul tău să intri hoțește-n zori de zi / Să-i cînți, cocoș de aur, frumos pînă s-o trezi / Cum faci de la o vreme și tot mai des. Ajunge! / Nu te mai las, Egistos! / / Tu m-ai vrăjit pe mine și m-ai lăsat în floare / Cînd alta mai frumoasă și mai ispititoare / Ca mine, o regină în ochi te-a fulgerat / Tîrîndu-te-n culcușul august și profanat! / Egistos: Electra, mîinii zeii lăsîndu-te infamei... / Electra: N-au ce să cate zeii în așternutul mamei / Egistos: Regina Clitemnestra e mai presus de noi! Electra: Nu cînd se tăvălește cu tine, în noroi!“¹. Această discuție cu Egist este semnificativă pentru viziunea lui Eftimiu asupra personajului. Pe de o parte răzbunarea crimei lui Agamemnon dobîndește o nouă motivație de factură erotică și tocmai aceasta anulează dimensiunea eroică a personajului mitic. Electra lui Eftimiu este o femeie obișnuită, incapabilă de a se ridica la înălțimea unei misiuni sau a unui ideal. Ura ei crește cînd Egist ia hotărîrea de a o căsători cu un plugar, ca și în piesa lui Euripide, pentru a o îndepărta de la curte. Răzbunarea dobîndește astfel dimensiuni obișnuite, foarte ome-nești, chiar dacă pornind de la anticul mit. Eftimiu introduce și amestecul zeilor în destinul Atrizilor, care fi-

¹ V. Eftimiu, *Atrizii*, București, Ed. Casa școalelor, 1947, pp. 265—266.

gurează însă în acțiunea desacralizată ca niște elemente convenționale și artificiale. Oreste nu apare în piesa lui Eftimiu decât pentru a săvârși crima, după care este copleșit de remușcări, întruchipate de furii, ca și în trilogia lui Eschil. Finalul, destul de diferit ca atmosferă de întreaga piesă, pare să insiste asupra legăturilor strânse cu tragedia elenă, atunci când Oreste este prezentat ca un purtător al căinței, după fapta pe care a săvârșit-o în mod necesar, ca membru al neamului blestemat al Atrizilor : „Oreste : ... Sînt remușcări / Sînt furiile, uite ... în jurul meu ... în zări ... / Femei cu șerpi în plete și boturi de hiene... / Fugiți, eumenide, nu-mi șuierați viclene ... / Am omorît pe mama... Nu-i vina mea, ... Nu eu ! / Strămoșii mei, blestemul ... A trecut ! Atreu ! Atreu !”¹.

Implicarea elementului erotic este prezentă și în creația lui O'Neill, în condițiile unui naturalism trecut prin filiera psihanalitică. Lavinia și Orin sînt marcați de un erotism îmbinat cu complexe psihanalitice, care influențează calitatea lor de purtători ai răzbunării. Determinarea la acest cuplu nu provine din transcendență, ci este de factură biologică, fapt care presupune desacralizarea și dezeroizarea atmosferei. Răzbunarea crimei săvârșite împotriva lui Ezra Mannon, este mai puțin o obligație filială și mai mult un act dictat de pasiunile care stăpînesc atît pe Lavinia cît și pe Orin. Există în cazul Laviniei Mannon un amestec de puritate și de pasiune, în care pasiunea este dominantă. Puritatea reprezintă dorința arzătoare de excludere a pornirii erotice, care o stăpînește pe fiică în aceeași măsură ca și pe mamă, Christina, și care este în permanență pe punctul de a se transforma în păcat. Pasiunea este celălalt aspect al Electrei oniliene, și ea se manifestă prin izbucnirea violentă a unor porniri vinovate aflate în stare de latență în straturile adînci ale inconștientului. Lavinia Mannon a fost adesea considerată de critica literară o expresie a problemei psihanalitice a incestului, a ceea ce Freud a numit complexul Electrei — prin analogie cu complexul Oedip — care presupune o legătură neobiș-

¹ *Ibidem*, p. 398.

nuit de puternică între tată și fiică, în așa măsură încît aceasta, ajungînd aproape la identificare cu mama, își însușește toate sentimentele ei, ar dori să i se substituie în propria ei existență afectivă, în dragostea pentru Brant, în dragostea pentru Orin și ajunge să o urască pe mamă, pentru că o împiedica în realizarea acestor sentimente. Psihanaliza a văzut în mitul Electrei întruchiparea unei porniri incestuoase inconștiente, prezente latent în mitul tradițional, care duce la îndepărtarea mamei, din răzbunare pentru uciderea tatălui. Nu este însă suficientă explicația psihanalitică în interpretarea personajului pe care O'Neill l-a conceput ca pe o replică a anticei Electra. Absolutizarea interpretării psihanalitice o combate și F. Carpenter, în monografia pe care i-o închină lui O'Neill: „Motivația psihologică s-a făcut într-o manieră cît se poate de explicită. Și deși această motivare a părut freudiană, ea a exagerat ... necesitatea fatală a complexelor lui Oedip și Electra. A descris iubirea vinovată a fiului pentru mamă și a fiicei pentru tată ca pe un model universal, obligatoriu”¹. Nu este suficient a vedea în Electra doar expresia unui complex incestuos. Există o ciocnire tragică în existența ei interioară, între puritate și pasiune, prin care ea dobîndește o individualitate proprie și calitatea de personaj literar independent și se integrează în viziunea tragică a lui O'Neill. Se conturează în cazul Laviniei Mannon și o influență nietzscheeană, într-o prezentare a omului ca o ființă menită suferinței, ca un condamnat în mod tragic la viață, dar în același timp și ca unul ce poartă în sine visul împlinirii, visul eliberării de povara apăsătoare a unei existențe odioase. Lavinia este o asemenea ființă menită suferinței și condamnarea ei tragică la viață apare cu toată evidența în eșecul împlinirii acelei eliberări pe care spera s-o realizeze evadînd în insulele fericirii, în întoarcerea ei în casa în care se închide, despărțindu-se definitiv de lume, ca într-un adevărat mormînt așezat la umbra morților. Modificarea finalului în cazul Laviniei presupune o accentuare a tragicului conceput ca o situație-limită, în sensul im-

¹ Fr. Carpenter, *op. cit.*, p. 131.

posibilității personajului de a ieși din suferință și o integrare totală în suferință, care nu mai apare ca o posibilitate de purificare, ci ca un blestem din care nici măcar moartea fizică nu mai aduce eliberarea. Apare aici, tratată într-o manieră nouă, ipostaza personajului apăsat de remușcare, dar incapabil de a găsi o izbăvire și constrâns să accepte o ispășire fără perspective. Această opțiune pentru pedeapsă, această necesitate de căință materializată într-o moarte aparentă, pe care o reprezintă retragerea Laviniei în casa blestemată, în tovărășia permanentă a umbrelor trecutului, adâncește nota tragică a personajului și-i conferă în același timp noutate. „Suferința Laviniei Mannon nu înseamnă purificare, ci confirmare a corupției lumii și prin aceasta și imposibilitatea ieșirii din suferință, de care nu mai poate elibera nici moartea fizică, așa cum se întâmplă cu Electra lui Hofmannsthal”¹. În cadrul cuplului Lavinia-Orin, Lavinia își păstrează tradiționala situație dominantă, care este subliniată și mai mult de acel final care conferă individualitate proprie eroinei. În timp ce Orin, tarat, nevrotic, nu suportă sentimentul de vinovăție pe care-l încearcă după faptele odioase spre care l-a împins Lavinia și se sinucide, Lavinia este mai liberă, ea este instigatoarea acțiunii de răzbunare din patimă și își alege singură pedeapsa care fără să fie o distrugere fizică, reprezintă totuși anularea ei în raport cu existența reală, cotidiană. Cuplul Lavinia-Orin menține cele două ipostaze ale cuplului tradițional: sînt și ei purtători ai răzbunării și purtători ai vinovăției, dar apar modificări care se explică prin implicarea complexelor psihanalitice, prin viziunea oniliană a tragicului, care reprezintă în cele mai multe cazuri o ciocnire între puritate și pasiune, precum și situarea mitului în realitatea societății americane și a mentalității puritane din veacul trecut, după cum precizează Jean Jacquot: „Cred că tema culpabilității nu acoperă, la O'Neill, tema culpabilității la greci. La el culpabilitatea se naște sub semnul puritanismului... Mecanismul culpabilității îi face pe eroi să

¹ Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 93.

se distrugă, pentru că necesitatea păstrării secretului familiei și dorința de evadare îi împiedică să apară în fața unui tribunal. Un deznodământ ca acela pe care-l propune Dostoievski, în *Crimă și pedeapsă*, sau Faulkner, în *Recviem pentru o călugăriță*, nu este de conceput. Viața nu este decît o agitație crudă între visul unor paradise iluzorii și certitudinea morții¹. De fapt, finalul trilogiei lui O'Neill izvorăște din propria sa viziune tragică și din împrejurările în care și-a creat opera.

În timp ce O'Neill, respectînd relația tradițională Electra-Oreste, a acordat Laviniei un rol dominant în cadrul cuplului și i-a conferit în mod deliberat rolul central în trilogie, după cum rezultă din niște note anterioare realizării operei, împotriva tradiției mitului, Sartre a ridicat pe Oreste pe primul plan al acțiunii și i-a conferit o individualitate infinit mai puternică și mai complexă decît Electrei, făcîndu-l purtător al conceptelor filozofice existențialiste și cu deosebire exponent al teoriei libertății.

În raport cu ipostazele tradiționale în care apar Electra și Oreste, ipostază de purtători ai răzbunării și cea de purtători ai căinței, eroii lui Sartre, mai precis Oreste din drama *Les mouches* prezintă evidente modificări. Ca exponent al teoriei sartriene a libertății, a unei libertăți ontologice, care este o libertate trăită subiectiv, Oreste refuză orice dependență, el nu săvîrșește actul din răzbunare, ci dintr-o necesitate interioară pentru că acest act este condiția realizării esenței sale de individ, condiția devenirii sale și apogeul acestei devenirii. Libertatea lui Oreste este prezentată în spiritul existențialismului ca o libertate subiectivă, absolută, o libertate pe care eroul o trăiește în existența sa proprie, izolată, fără a încerca să o raporteze la lumea din jur de care se simte detașat. Această libertate apare cu toată evidența în cuvintele cu care îl caracterizează preceptorul : „Acum iată-te tînăr, bogat și frumos, învățat ca un moșneag eliberat de orice servitute și de orice credință, fără familie, fără patrie, fără religie, fără memorie, liber să slujești orice cauză și știind că nu trebuie niciodată să slujești nici o cauză,

¹ Jean Jacquot, *op. cit.*, pp. 98—99.

într-un cuvînt un om superior..."¹ Oreste confirmă cu bucurie acest sentiment al libertății existențiale pe care îl trăiește și care îl entuziasmează, și-l face să-și simtă superioritatea în raport cu cei din jur: „Sigur, ăștia nu sînt niște oameni superiori. La șapte ani eu știam deja că sînt exilat; mirosurile și sunetele, zgomotul ploii pe acoperiș, tremurul lumii — le lăsam să-mi alunece de-a lungul trupului și să cadă în jurul meu, știam că ele sînt ale altora și că din ele nu voi putea face niciodată amintirile mele. Căci amintirile mele sînt o hrană îmbelșugată pentru cei care stăpînesc case, dobitoace, slujitori, pămînturi. Dar eu ... Nu, sînt liber, slavă Domnului! Oh, cît de liber sînt! Și sufletul meu ce minunată absență e!"² În acest moment, în care pentru Oreste orice opțiune ar însemna o sărăcire, se simte în concepția lui Sartre influența teoriei disponibilității a lui André Gide, prezentă la unii existențialiști francezi în faza inițială, fără a constitui cu toate acestea, un preambul necesar al existențialismului. Cuvintele lui Oreste amintesc mărturisirea lui Ménélaque din *Les nourritures terrestres* (*Fructele pămîntului*): „Fericit, îmi ziceam, cel ce nu se leagă de nimic pe pămînt și trece cu permanentă ardore peste statornicile mobilități. Uram căminurile, familiile, toate locurile în care omul crede că poate găsi odihna și afecțiunile neîntrerupte și fidelitățile în dragoste și atașamentele de anumite idei — tot ce compromite libertatea: ziceam că orice noutate trebuie să ne găsească în întregime disponibili"³. Disponibilitatea din concepția lui Gide nu se poate realiza decît printr-o perfectă descătușare, prin renunțarea la orice participare sau chiar atașament. Chiar dacă în această primă fază există posibilitatea apropierii teoriei sartriene a libertății de teoria disponibilității și a non-angajării lui Gide, ele sînt în fond diferite: în timp ce disponibilitatea presupune detașare, non-angajare, teoria sartriană a liber-

¹ J. P. Sartre, *Muștele*, în vol. *Teatru*, București, ELU, 1969, p. 30.

² *Ibidem*, pp. 30—31.

³ André Gide, *Fructele pămîntului*, București, EPL, 1968, p. 59.

tății se va completa cu alte concepte, între care acela al angajării. Libertatea existențială pe care o savurează Oreste implică și o anume alienare, care se explică tocmai prin detașarea inițială a eroului de orice legături, idei, sentimente sau obiecte. Această detașare îl face pe erou să descopere și singurătatea absolută care va persista, în pofida devenirii lui Oreste, în pofida actului care ar trebui să-l apropie de ceilalți. Descoperirea singurătății este însoțită și de convingerea că se găsește într-o lume părăsită de divinitate, fără ca această certitudine să-l descurajeze: „El întruchipează pe eroul modern învăluit în cutele singurătății sale și care găsește în propria luciditate singura rațiune a existenței“¹. Tipul uman sartrian, Oreste, este detașat, înstrăinat, lucid și ateu; el confirmă moartea lui Dumnezeu, proclamată de Nietzsche. Toate aceste particularități cu care este înzestrat Oreste sînt în esență antitraditionale și ele anulează eroul mitic în favoarea personajului sartrian.

Dar Oreste are o devenire, se transformă, spre deosebire de inactivul Roquentin, Oreste este omul faptelor. Cunoașterea situației Argosului îl determină să acționeze, să renunțe la acea libertate pentru nimic și să prefere o libertate pentru ceva. Actul îl va comite în urma unei alegeri, dar nu între un bine și un rău absolut, căci binele propus de Jupiter n-ar fi decît un consimțămînt la abjecție, un compromis din cele mai murdare. Alegerea lui Oreste are loc în condițiile unei singure posibilități, aceea de a-i suprima pe tirani pentru a elibera Argosul. După etapa libertății absolute și a detașării, Oreste trece la etapa actului, care presupune angajare și responsabilitate: angajare, în măsura în care servește eliberarea cetățenilor Argosului de obsesia remușcărilor și o responsabilitate, nu în înțelesul obișnuit, nu ca o atitudine individuală și personală, ci acea responsabilitate existențială, care nu apare în legătură cu faptele proprii ci cu o situație dată. La Oreste responsabilitatea este anterioară crimei, ea apare în le-

¹ Charles Moeller, *Littérature de XX^e siècle et christianisme* (*Literatura din secolul al XX-lea și creștinismul*), Tournai, 1962, p. 41.

gătură cu situația Argosului și nu implică obligațiile față de familie.

Săvârșirea actului este însoțită la Oreste de dorința de a curma propria sa înstrăinare pe care o simte atât de apăsătoare: „Nu mă așteaptă nimeni. Umblu din oraș în oraș, străin celorlalți și mie însumi, și în urma mea orașele se închid ca o apă stătătoare ... Vreau amintirile mele, pământul meu în rîndul celor din Argos... vreau să fiu un om de undeva, un om printre oameni...”¹ îi spune el Electrei, care însă intuiește imposibilitatea de integrare a lui Oreste și condamnarea lui la solitudine: „Chiar de-ai rămîne o sută de ani printre noi, nu vei fi niciodată decît un străin, mai singur decît pe drumul mare”².

Înfăptuirea crimei, care este pentru Oreste actul, îl copleșește cu beatitudinea descoperirii esenței sale de individ. Oreste săvârșește crima în mod liber, nedeterminat, în afara constrîngerii provenind dintr-o necesitate a răzbunării: „Sînt liber, Electra! Libertatea a căzut asupra mea ca trăsnetul”³. În deplină conștiință a acestei libertăți existențiale. Oreste își asumă actul: „Am dus la capăt fapta mea, Electra, și această faptă era bună. O voi duce pe umăr așa cum își poartă călătorii în cîrcă cel care-i trece prin vadul apei, o voi trece pe malul celălalt și voi da socoteală de ea. Cu cît va fi mai grea de dus, cu atît mă voi bucura mai mult căci ea e libertatea mea”⁴.

Prin act, Oreste are sentimentul de a-și fi realizat esența de individ, pentru că actul a fost liber, neconstrîns de nimic, săvîrșit în numele unui ideal înalt, acela de a restaura libertatea și demnitatea semenilor săi. Trezirea de la conștiința libertății absolute, în stare pasivă, la conștiința libertății active, reprezintă un proces de devenire care constituie de fapt esența piesei lui Sartre. Această mobilitate a lui Oreste este subliniată de Theophil Spoerri în termeni concludenți: „Concretizarea cres-

¹ J.-P. Sartre, *op. cit.*, pp. 37—58.

² *Ibidem*, p. 58.

³ *Ibidem*, p. 75.

⁴ *Ibidem*, p. 75.

cîndă a lucrurilor care rezultă din contrastul repetat al atitudinilor sale de spectator detașat și participant pasionat, este doar semnul exterior al stabilizării personalității, exprimat prin Oreste, caracterul central. În ciocnirea cu celelalte caractere modelate de forțe externe și paralizante, omul liber care se modelează pe sine din interior iese din ce în ce în evidență. Toți ceilalți sînt într-un sens sau altul dezechilibrați în structura existenței lor — prea ușori sau prea grei. În contrast cu libertatea neancorată a intelectualului și cu vexarea sălbatică a maselor bigote, Oreste găsește drumul spre o existență totală, prin acceptarea voluntară a vinovăției și a destinului¹.

Actul o dată săvîrșit, Oreste intră într-o nouă etapă a devenirii sale, aceea în care ar trebui să găsească în existență o confirmare a teoriei libertății și să iasă din înstrăinarea atît de apăsătoare. Oreste al lui Sartre este tragic, nu pentru că repetă situația tragică a eroului tradițional, care este de fapt abandonată, ci pentru că încercările sale de a afirma niște principii se soldează cu o nerealizare. Deși Oreste săvîrșește crima ca pe un act liber, această crimă pe care el o socotește fapta sa și libertatea sa, impietează asupra libertății în numele căreia acționează. Afirmîndu-și libertatea prin act, Oreste are impresia că se situează în afara celorlalți și totuși, tocmai acest gest stabilește o relație mai profundă cu ceilalți, căci numai prin existența celorlalți își dobîndește justificarea. Oreste are convigerea că este liber, săvîrșește actul care implică servirea unui ideal de libertate și de demnitate umană — concretizat în eliberarea cetățenilor Argosului de tirania lui Egist; actul angajat îl situează în raport cu ceilalți, care nu prețuiesc valoarea atitudinii lui Oreste și-l lasă să-și înfrunte viitorul incert, în singurătate, fără să se elibereze măcar de înstrăinarea care-l apasă. Natura tragică a lui Oreste este subliniată de eșecul principiilor care-l călăuzesc. Fapta sa liberă presupune singularizare, situare în afara celorlalți, dar finalitatea ei, care parcurge drumul între

¹ Theophil Spoerri, *op. cit.*, p. 56.

pentru sine și pentru alții, presupune în mod necesar prezența celorlalți, privirile celorlalți. Prețul libertății concretizate în act este lipsa de libertate pe care o aduce prezența celorlalți și are drept consecință alune-carea într-o situație inautentică. Tocmai din acest motiv, din dorința de a face din Oreste expresia unor teme filozofice, tipul ideal al lui Sartre este foarte abstract din punct de vedere uman. „Actul nu va dobîndi o aparență de realitate decît cu condiția de a fi văzut, adică de a se face văzut, de a se transforma în gest. Eroul apare aici ca o formă de existență intermediară între moralist și omul practicii. Considerînd propria libertate ca scop în sine, neangajînd-o în nici o acțiune ... el riscă să nu se bucure de ea decît în rare momente, sub forma unor spasme și fulgurații, dacă nu recurge la etalare pentru a susține această bucurie ... de sine... susținută de ... privirile altora. Dar acest lucru înseamnă a se dă-rui altora”¹. Eșecul teoriei libertății, negarea libertății absolute prin act, care pune libertatea în relație cu ceilalți, o face dependentă de ceilalți, transformă actul său, pentru sine, în act pentru ceilalți. Drumul lui Oreste spre un viitor incert care apare ca unica soluție a ieșirii din criză, se concretizează într-un gest spectaculos, teatral atît prin esența lui cît și prin aluzia la o legendă cunoscută, aceea a cîntărețului din Sciros, cel ce a salvat orașul de șobolanii care-l împînziseră, prin sunetul fluierului său. Asemenea cîntărețului părăsește și Oreste Argosul, eliberîndu-l de muște. Actul nu i-a oferit de fapt nici confirmarea libertății, nici posibilitatea apropierii de ceilalți.

Cu totul deosebit de tradiționalul Oreste, eroul lui Sartre din *Les mouches* reprezintă un personaj specific sartrian, ca intelectual și ateu, exponent al teoriei libertății ontologice așa cum o trăise și Roquentin, dar trecînd de la libertatea pasivă la una angajată, asemenea aceleia spre care tinde Mathieu Delarue din trilogia *Les chemins de la liberté* (*Drumurile libertății*). Este tragic la Oreste eșecul teoriei libertății și al anga-

¹ Francis Jeanson, *Le problème moral et la pensée de Sartre*, (*Problema morală și gîndirea lui Sartre*), Paris, 1947, p. 146.

jării în singurătatea și înstrăinarea eroului în lumea părăsită de divinitate; este tragică luciditatea cu care își acceptă această condiție.

Oreste al lui Sartre nu mai este un purtător al răzbunării, ci un purtător al libertății existențiale. Tragedia lui nu mai constă în necesitatea înfăptuirii unei crime împotriva mamei, ca supremă răzbunare a morții tatălui, ci în procesul de devenire care pune în discuție tema pe care o reprezintă.

Esența personalității lui Oreste iese în evidență în contrastul cu Electra. Și la Sartre re apare tradiționalul cuplu Electra-Oreste, într-o formă cu totul netrațională, nu numai pentru că se inversează raportul dintre frați, în sensul atribuirii unei situații dominante lui Oreste, ci și pentru că, în timp ce, în toate versiunile anterioare, cuplul este unit prin același motiv care-l împinge la acțiune, răzbunarea morții tatălui, în *Les Mouches*, Electra și Oreste acționează din motive diferite: Electra din ură împotriva mamei și a lui Egist, ca ucigași ai tatălui, Oreste din dorința de a-și afirma libertatea printr-un act care-l angajează în servirea semenilor săi, și în afara oricărei obligații față de familie. Electra este slabă, labilă, dominată de patimi pe care nu le poate stăpîni. Reprezintă o umanitate inautentică, surescitată. În ura ei față de mamă dă dovadă de excentricitate feminină, fiind de altfel în toate manifestările îngustă, mărunță. Această inconsistență explică și ușurința cu care în final cade victimă a lui Jupiter, se detașează de Oreste, nefiind în stare să-și asume fapta. Opoziția în cadrul cuplului se prezintă ca o negare, prin Electra, a particularităților specifice ale omului în viziune sartriană: în timp ce Oreste este liber, Electra este determinată și legată de familie, de credință, de mediu; lipsa de libertate a Electrei explică și apariția remușcărilor care lipsesc în cazul lui Oreste. Responsabilității cu o semnificație mai generală pe care o manifestă Oreste, Electra îi opune o imposibilitate de a-și asuma pînă și propriile fapte. Căderea ei sub stăpînirea lui Jupiter este semnul inautenticității ei umane în sens sartrian.

În afara personajelor care apar în piese inspirate evident din mitul Atrizilor, există ecouri și aluzii la acest mit și în alte opere dramatice contemporane, cum este bunăoară drama lui T. S. Eliot, *The Family Reunion* (*Reuniunea de familie*) al cărei personaj central Harry, Lord Monchensey încearcă un sentiment de culpabilitate care-l amintește pe acela al lui Oreste, deși depășește sfera individuală, pentru a ajunge la o sferă mai largă familială și în sfârșit la una generală, cu nuanțe creștine, legată de păcatul originar. Persistența unor elemente religioase în opera lui T. S. Eliot explică și legarea motivului lui Oreste de ideea mîntuirii.

Cuplul Oreste-Electra, confirmă, așadar, încă o dată bogăția resurselor de creație de care dispun miturile antice elene proiectate în istoria de pînă azi a literaturilor.

C. *Limbajul*. Limbajul ca element component al operei literare își îndeplinește și în cazul versiunilor contemporane ale mitului Electrei și al lui Oreste funcția reprezentativă, exprimînd fie în manieră simbolică și alegorică, fie prin reducerea la banal și cotidian — care corespunde dezeroizării și desacralizării mitului — sensuri cu care epoca noastră a investit tradiționalele reprezentări mitice.

Există și în cazul mitului Electrei și al lui Oreste, opere literare contemporane care au rămas mai aproape de textul unor opere antice și, ca atare, au recurs la un limbaj simbolic și alegoric, care provine din mit, dar s-a îmbogățit cu noi semnificații. Este cazul Electrei lui Hofmannsthal, sau al tetralogiei lui Gerhart Hauptmann. Alte opere au exprimat cu ostentație intenția de dezeroizare și de desacralizare, printr-un limbaj cotidian și anacronic, care vădește o evidentă distanță de mit și o ancorare în climatul unei epoci care fiind atît de departe de gîndirea mitică preferă un limbaj contemporan. Este cazul *Atrizilor* lui Eftimiu sau cel din *Les mouches*. Cele două modalități ale limbajului nu au o prezență exclusivă și de foarte multe ori imagini metaforice cu semnificații mai generale sînt prezente într-un limbaj care pare să aparțină lumii noastre. Această modalitate

caracterizează *Electre* a lui Giraudoux, care excelează prin simplitatea pură a stilului.

Elektra lui Hugo von Hofmannsthal este de fapt o versiune a *Electrei* lui Sofocle, și păstrează în ansamblu o atmosferă arhaică, subliniată prin abundența imaginilor metaforice, luate mai ales din natură și avînd o incontestabilă valoare poetică, ca în cuvintele cu care Electra o înfruntă pe Clitemnestra : „Mi-ai azvîrlit ca marea, / o viață, un tată și frați / și mi-ai înghițit ca marea / o viață un tată și frați”¹.

Alteori, imaginea metaforică reprezintă funcții vitale ca atunci cînd Electra încearcă să-i mărturisească lui Oreste măsura propriilor ei suferințe : „am simțit chinurile uneia care naște / și n-am adus nimic pe lume”². Pentru ca în momentele de exaltare de după săvîrșirea crimei, dispoziția *Electrei* să fie legată de o natură violentă și tumultoasă : „Oceanul, monstruosul, umflatul ocean îmi îngroapă în furia lui fiecare parte, nu mă pot ridica”³. În *Les mouches*, limbajul metaforic cu iz tradițional apare mai puțin în cazul lui Oreste, care e conceput împotriva tradiției, și mai frecvent la alte personaje, la Jupiter bunăoară, pentru care binele „e măduva socului, miezul cremenei, greutatea pietrei, îl poți găsi pînă și în făptura focului și a luminii”⁴. Dar tot în *Les mouches* limbajul metaforic poate cuprinde în sine anacronismul, ca o consecință a unei atitudini ironice față de mit, ca atunci cînd Jupiter îi spune lui Oreste „libertatea ta nu-i decît o rîie care te mănîncă”⁵.

Același amestec de limbaj metaforic și limbaj cotidian există și în *Atrizii* lui Eftimiu. Întîlnim comparații zoomorfe, ca atunci cînd Casandra referindu-se la Clitemnestra, spune „Leoaica-și linge rana, dar își așteaptă rîndul”⁶, sau cînd Clitemnestra, așteptînd vestea morții Ifigeniei exclamă : „Solia morții vine. S-o-ntîm-

¹ H.v. Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 28.

² *Ibidem*, p. 80.

³ *Ibidem*, p. 93.

⁴ Sartre, *op. cit.*, p. 86.

⁵ *Ibidem*, p. 88.

⁶ V. Eftimiu, *op. cit.*, p. 290.

pinăm în cale / Ca păsările strinse când șoimul dă tircoale“¹.

Piesa lui Eftimiu reduce eroicul prin introducerea pe alocuri a unui limbaj obișnuit, în afara canoanelor tragediei, deosebit de stilul înalt, care constituie o condiție a tragediei. Un limbaj obișnuit apare în discuțiile dintre Electra și Egist, care și-a călcat promisiunea de a o lua de soție, în convorbirea dintre Agamemnon și Egist, care este trimis într-o misiune, din cauza geloziei regelui, sau când Clitemnestra o anunță pe Electra că a hotărât să o mărite cu un plugar: „...Mărită-te în pace / și fă copii și urlă la tine, cât îți place! / Eu scorpie în casă n-am poftă să mai țin ... / În ziua când vei naște trimite-mi vorbă. Vin, / Dar pîn' atuncia pleacă. Să nu-mi mai ieși în cale“². Același limbaj cotidian se menține în discuția în care Electra o acuză pe propria ei mamă că l-a ademenit pe acela care ar fi trebuit să-i fie bărbat: „Electra: Și mi-ai furat bărbatul pe care-l-aș fi vrut / Clitemnestra: Egistos? ... Cum? ... Egistos... / Electra: Acum ai priceput? / Clitemnestra: Sărmana mea copilă ...n-aș fi crezut vreodată... (vrea s-o mîngîie) / Electra: Să nu m-atingi! / Clitemnestra: A, uite iubirea ta de tată! / Rîvneai de-atunci, șerpoaico, bărbatul meu de azi! / Să pleci de-aici îndată...“³ La fel, în discuția dintre Electra și Clitemnestra, ademenită în casa Electrei și a plugarului pentru a-și primi moartea, Clitemnestra își acoperă fiica cu ocări: „Îmi otrăveai palatul cu limba ta perfidă / Cu urletele tale auzul vrei să-mi iei... / Mai bine ți-e acuma în fundul de bordei?! / Rămii să muști pămîntul și plugul ia-l de coarne / Și fată după fată țăranul tău să-ți toarne, / În vreme ce la curte, tu n-ai să mă mai vinzi! / Eu voi petrece între parfumuri și oglinzi“⁴.

Limbajul cotidian care apare pe alocuri în *Atrizii* lui Eftimiu, corespunde tendinței de dezeroizare, subliniată

¹ *Ibidem*, p. 322.

² *Ibidem*, p. 357.

³ *Ibidem*, pp. 358—359.

⁴ *Ibidem*, p. 392.

de importanța acordată unor probleme erotice. Eftimiu este preocupat însă de întreținerea atmosferei arhaice, de aceea nu recurge la anacronism și în această intenție este uneori ușor retoric.

Les mouches ale lui Sartre realizează și pe planul limbajului o transpunere în atmosfera contemporană. Anacronismele frecvente, servesc ancorarea în prezent și subliniază distanța de mit.

Pedagogul îi spune lui Oreste la sosirea în Argos „Strașnică idee ai avut să vii aici, când în Grecia și în Italia sînt mai bine de cinci sute de capitale, cu vinuri bune, hanuri primitoare și străzi pline de lume! Aștia de la munte parcă n-au văzut niciodată turiști!“¹. Sînt anacronice și observațiile pe care le face Oreste zărind palatul din Argos: „Stil doric, nu-i așa? Și ce părere ai de încrustațiile de aur? La Dodona am văzut ceva asemănător: frumos lucrate“². Anacronismul apare aici prin distanțarea de epocă și contemplarea ei cu ochii omului de astăzi, care are și cunoștințe de istoria artelor. Același lucru se poate spune și despre legenda cîntărețului din Sciros, care aparține unei epoci mai tîrzii decît aceea a apariției mitului Atrizilor.

Transpunerea în atmosfera epocii noastre se mai realizează prin dezeroizarea limbajului. Apelul la limbajul cotidian, care frizează uneori vulgaritatea, servește în cea mai mare măsură anulării sensului sacru al mitului și corespunde modificării totale pe care o realizează Sartre în semnificația eroului, în raport cu tradiționalul Oreste. Cuvintele nu sînt de loc alese în replicile personajelor. Bunăoară Oreste spune: „Iată palatul meu. Acolo s-a născut tatăl meu. Acolo a fost ucis de o tîrfă și de peștele ei!“³, sau se întreabă „Să-l izgonesc pe Egist? ... Nu că n-aș avea chef să-l apuc

¹ Sartre, *op. cit.*, p. 21.

² *Ibidem*, p. 31.

³ *Ibidem*, p. 29.

pe destrăbălatul ăsta de barbă și să-l iau pe sus de pe tronul tatălui meu. Dar ce? Ce am eu de împărțit cu oamenii ăștia?“¹. Acest limbaj cotidian are accente naturaliste, ca atunci când în împrejurarea sărbătorii morților o femeie oarecare știind că va trebui să-l primească pe bărbatul ei, mort, observă: „O să vină cu beregata tăiată, bărbatul pe care l-am urît atîta, o să mă cuprindă în brațele lui nevăzute și lipicioase, o să facă dragoste cu mine toată noaptea“², iar corul eriniilor, întruchipate de muște, este plin de imagini naturaliste, de o cruzime care amintește imaginile materiei în putrefacție din *Hoitul* lui Baudelaire: „Ne vom lăsa pe urma ta putredă, ca muștele pe o felie de pîine, / Inimă putredă, inimă sîngerîndă, inimă gustoasă. Vom culege cu albinele puroiul ce zămuiește din inima ta / Și din el vom face miere, o să vezi, o frumoasă miere verde“³. Tonul acestor rînduri n-ar fi putut să figureze într-o tragedie antică și nici în versiunile contemporane, care recurg la un limbaj obișnuit, nu există o atare îndrăzneală în expresie.

Dar limbajul piesei lui Sartre nu este de la început pînă la sfîrșit banal și vulgar. Atunci când servește exprimării unor idei și teze filozofice, limbajul se abstracțizează și se încarcă de semnificații legate de gîndirea sartriană. „Există oameni care se nasc angajați: ei nu au putința să aleagă, au fost aruncați pe un drum, ei merg și picioarele lor desculțe apasă cu putere pămîntul și se zgîrie de pietre“⁴. Aceste cuvinte ale lui Oreste, care exprimă ideea aruncării în existență, aparțin unui limbaj care nu are nimic banal, ci este încărcat de implicații filozofice în explicarea cărora se trece adesea de la termeni abstracți la unii concreți. Într-un limbaj asemănător se exprimă și libertatea, angajarea, responsabilitatea, hotărîrea de a săvîrși actul, sau înstrăinarea.

¹ *Ibidem*, p. 32.

² *Ibidem*, p. 45.

³ *Ibidem*, p. 78.

⁴ *Ibidem*, p. 30.

Iată de pildă momentul trecerii lui Oreste de la libertatea pasivă la libertatea activă, la angajare : „Lasă-mă să-mi iau rămas bun de la acea ușurință neîntinată pe care am avut-o. Lasă-mă să-mi iau rămas bun de la tinerețea mea... Electra, privește orașul nostru. E acolo ... mă respinge din toate zidurile lui, din toate acoperișurile lui, din toate porțile lui ferecate. Și totuși, poate fi cucerit, simt asta de azi dimineată. Și tu, Electra, poți fi cucerită. Vă voi cuceri. Mă voi prefăce în topor și voi crăpa zidurile astea încăpăținate, voi spinteca pîntecul acestor case bigote și prin rănile lor deschise vor duhni mirosuri de crăpelniță și tămîie, mă voi prefăce în topor și mă voi înfige în inima orașului, așa cum se înfige toporul în inima unui stejar“¹. Ideea angajării pentru servirea semenilor se exprimă într-un limbaj metaforic prin intermediul căruia se operează și trecerea de la abstract la concret.

Dar dacă limbajul dramei lui Sartre prezintă o foarte evidentă ancorare în realitate, dacă prin anacronism și dezeroizare exprimă distanța de mit, *Les mouches* mai fac apel și la simbol, recurgînd astfel la un limbaj care apare adesea în operele antice. „Simbolul din *Les mouches* condensează într-o imagine tot ceea ce este straniu în piesă, tot ceea ce este apăsător în atmosferă. În acest roi care se hrănește cu gunoaie sînt condensate toate secrețiile întunecate ale sufletului : toată frica, remușcarea, lipsa de scrupule, ... toată vinovăția care ar trebui reprimată, dar de care nu se poate scăpa pentru că se agață de om ca o masă lipicioasă“². Muștele sînt atributul unei existențe incerte, uniforme, o existență viscoasă, de care Sartre se ocupă și într-unul din capitolele lucrării *L'être et le néant*. Viața este o masă viscoasă, deci incertă, ambivalentă, în măsura în care „viscos“ este un stadiu intermediar între lichid și solid, de o anumită densitate. În această lume apar imagini sugestive pentru o anumită imagine globală a existenței : fețe de zmeură

¹ *Ibidem*, p. 60.

² Theophil Spoerri, *op. cit.*, p. 58.

strivită, ochi putrezi, sau barba lui Egist care se întinde asemenea unor legiuni de păianjeni de la o ureche la alta. Dar în opoziție cu această existență pe care o însoțește obsedant roiul dezgustător al muștelor, se găsește frumusețea și claritatea ideilor, pe care în piesă le reprezintă Oreste, care nu sînt apanajul oricui și al fiecăruia, dovadă singurătatea lui Oreste, care este o consecință a neînțelegerii sale de către cei din jur, a unei certe superiorități și cerebralități. S-ar putea face în acest sens o asociație cu Malraux, care face apel la o imagine asemănătoare a existenței, în *La voie royale* (*Calea regală*), atunci cînd descrie viața din jungla mlaștinoasă cu împletirea fetidă a plantelor și roirea insectelor : „De patru zile, doar pădure. (...). Și pretutindeni, insectele. Celelalte lighioane, pe furiș și mai adeseori nevăzute, veneau dintr-un alt univers, unde frunzele arborilor nu par lipite doar de aerul însuși peste frunzele cleioase pe care călcau caii, din universul ce apărea uneori în violentele spărturi ale razelor de soare, în forfota atomilor scînteietori prin care treceau iute umbrele păsărilor. Insectele, ele roiau din pădure, de la bulele negre pe care le zdrobeau copitele boilor înjugăți, la căruțe și furnicile ce se cățarau tremurînd pe trunchiurile poroase, pînă la păianjenii agățați cu picioarele lor de lăcustă în centrul pînzelor de cîte patru metri, ale căror fire prindeau lumina zilei (...) Numai ei, peste mișcările de moluscă ale junglei fixau figuri pe care o tulbure analogie le învecina cu alte insecte, cu șvabii, cu muștele, cu lighioane fără nume al căror cap ieșea din carapacea lor una cu mușchiul, cu gretoasa virulență a unei vieți de microscop (...) Acuma unitatea pădurii se împreună (... o forță necunoscută lega de arbori spongiozitățile, făcea să colcăie toate aceste lucruri provizorii pe-un sol, asemeni spumei mlaștinilor, în aceste păduri ce exalau un abur de început al lumii ...) Totul se ramifica, se moleșea, se căznea să se acorde acestei lumi ignobile și atrăgătoare în același timp, ca privirea idiotilor și care ataca nervii cu aceeași putere abjectă ca a

acestor paianjeni agățați între crengi..."¹. Un aspect asemănător al existenței întâlnim și în *La lutte avec l'ange* (*Lupta cu îngerul*), în legătură cu primul război mondial. Dar, în timp ce la Malraux, acest aspect incert al existenței este depășit prin intermediul acțiunii [în *La condition humaine* (*Condiția umană*), eroul care s-a dedicat unei cauze revoluționare nu mai vegetează într-un mediu îmbîcsit, ci înaintează pe o cîmpie deschisă] concluziile diferă la Sartre. Eroii lui Malraux, găsind calea spre acțiune se apropie de ceilalți, realizînd cu ei o comuniune. Oreste al lui Sartre rămîne singur, ideile sale abstracte rămîn neînțelese. Cerebralitatea lui Oreste îl izolează de existența murdară, dar în același timp îi conferă și sentimentul apăsătoare sale singurătăți. Această situație explică și prezența insistentă a abstracțiunilor în limbajul lui Sartre.

Există mai multă poezie în limbajul piesei lui Giraudoux, chiar dacă se semnalează aceleași procedee de transpunere în contemporaneitate și de distanțare de mit: anacronisme, desacralizare, banalizare. Sînt fără-n-doială anacronice observațiile lui Egist, care se situează pe linia unei detașări ironice de mitul tradițional: „De ce numai în Argos prețul materiilor prime este cel mai ridicat, și prețul obiectelor cu amănuntul este cel mai scăzut? De ce exportăm mai multe vaci și de ce untul se împutinează? De ce furtunile bîntuie viile noastre, ereziile — templele, febra aftoasă — grajdurile..."². În limbajul Agatei, în convorbirea cu Președintele, apar adesea termeni bulevardieri, semnificativi pentru nivelul preocupărilor ei: „Este un cuvînt urît adulter, dragă"³.

Dar dincolo de aceste procedee de transpunere în contemporaneitate, limbajul Electrei lui Giraudoux are o neîntreruptă poezie care rezidă în „transcrierea meta-

¹ André Malraux, *Calea regală*, București, Ed. Cartea românească, 1971, pp. 67, 68, 69.

² Giraudoux, *Electre*, 1937, Paris, Grasset, p. 34.

³ *Ibidem*, p. 23.

forică a absolutului, a vieții, nu ca un mecanism, ci ca mișcare pură, ca «durată»¹.

Cercetarea posibilităților de realizare în literatura contemporană a unor opere dramatice, bazate pe preluarea unor mituri antice elene, constituie o problemă de tematologie de un deosebit interes în cadrul literaturii comparate, în măsura în care numeroase drame scrise în acest veac s-au întors la vechile mituri, pentru a dezvălui problemele și sensibilitatea omului contemporan, atestând în același timp o continuitate a culturii în cadrul căreia elemente esențiale, vizînd însăși condiția omului în univers și în existență nu dispar, ci revin în forme noi, uneori neprevăzute, integrîndu-se într-un nou moment istoric, care-și imprimă creator actualitatea. Pentru literatura contemporană, mitul antic elen nu este un model absolut, iar tragedia antică nu reprezintă o formă imuabilă. O receptare care să implice devenirea și modificarea, constituie însăși dovada unui dinamism al spiritului, care este condiția prin excelență a progresului culturii.

Am încercat în această cercetare o privire generală asupra destinului contemporan al unor vechi teme literare, o determinare a condiției mitului în dramaturgia veacului nostru, pornind de la o perspectivă istorică a problemei, în spiritul unei idei fundamentale, idee ce derivă din însăși dialectica structurilor mitice în circulația lor literară. Ideea caracterului de constanță și a variației istorice a structurilor mitice în spiritul căreia elementele de constanță sînt reprezentate de situația mitică, sub forma unor invariante prezente în numeroasele versiuni dramatice ale unui mit, iar istoricitatea se manifestă la nivelul semnificațiilor diferite pe care mitul le poate dobîndi în circulația de-a lungul veacurilor, la nivelul modificărilor care survin în comportamentul personajelor sau în limbajul operei — oferă argumentele în favoarea posibilității de revitalizare artistică a unor teme plăsmuite cu mai bine de două mii de ani în urmă.

¹ Basil Munteanu, *op. cit.*, p. 406.

Această tratare a problemei din perspectiva constanței și a istoricității, explică în esență posibilitatea revenirii la mit cu condiția integrării lui în viziunea despre existență a omului contemporan și explică totodată imposibilitatea revenirii la tragedie — înțeleasă ca o structură tradițională — sau la categoria estetică a tragicului, în lumina crizei acestui gen literar, care nu se mai poate realiza în condițiile care i-au determinat apariția și i-au susținut apogeul. Tragicul — devalorizat ca și categorie estetică determinată de coliziunea unor valori și de prăbușirea uneia din ele — reapare în veacul nostru ca și categorie existențială, legată de împrejurările specifice ale realității contemporane și ilustrată nu numai în operele dramatice ci și în alte genuri și specii literare. Istoricitatea structurilor mitice presupune și apariția unor elemente noi în semnificația și realizarea artistică a dramelor mitice contemporane, elemente care pot să acrediteze autonomia artistică a acestor opere, care exprimă o valoare independentă de modelul de la care au pornit.

Posibilitatea unei drame mitice în literatura contemporană ridică de fapt o dublă problemă, problema mitului și problema structurii dramatice, care, deși sînt aparent inseparabile și se implică, au totuși o situație diferită, mitul fiind mai rezistent în fața pericolului unor anulări decît structura dramatică. Supusă în veacul nostru unui șir de prefaceri esențiale, care-i uzează toate elementele, de la intrigă la personaj, de la conflict la limbaj, prefaceri care marchează și apusul unei specii literare devenită nesemnificativă pentru o atmosferă spirituală dominată de relativizarea valorilor și pentru mentalitatea omului contemporan, situat la dimensiunile omului obișnuit, inapt pentru eroismul sublim al purtătorului de valori, structura dramatică nu se mai realizează ca tragedie și nici nu mai ajunge la exprimarea tragicului în accepțiunea consacrată a acestei categorii estetice.

Condiția dramei mitice în literatura contemporană poate fi privită, pe de o parte, dinăuntrul operei lite-

rare și în acest caz interpretarea și justificarea unei drame care revine la mit este posibilă de pe pozițiile poeticii operei deschise; esența acesteia constă în ideea plurivalenței semnificative, în spiritul căreia opera armonios încheată, ca un tot unitar, poate fi receptată și interpretată, în diferite feluri, fără ca multiplele semnificații să impieteze asupra valorii create inițial. Studiul circulației dramelor mitice ca opere deschise explică metamorfozele mitului în periplul său literar, în sensul că fiecare nouă versiune a mitului presupune un nou mod de receptare și interpretare a modelului antic. Deschiderea mitului explică și diversitatea semnificativă a unor versiuni dramatice contemporane ale miturilor antice. Poetica operei deschise nu anulează dialectica structurilor mitice, investite în același timp cu constanță și varietate, în sensul că justifică ideea operei ca o structură perfect dimensionată și încheată într-un tot, care este și sîmburele de constanță și ideea unor interpretări ce se diferențiază, reprezentînd calea spre realizarea unor versiuni modificate în scara evoluției istorice.

Pe de altă parte, condiția dramei mitice poate fi privită din afara operei și în acest caz sociologia literaturii oferă sugestii prețioase în explicarea prezenței sau absenței unor opere mitice în diferitele epoci literare, în funcție de o anumită atmosferă spirituală în cadrul căreia prezența mitului își găsește justificarea estetică sau existențială. Dacă în epocile clasice întoarcerea la mit are o explicație estetică, reprezentînd o manifestare programatică, în secolul nostru este evidentă nespecificitatea estetică a întoarcerii la mit. Fenomenul își are totuși justificarea într-o atmosferă spirituală bîntuită de neîncrederea în rațiune și de o criză a valorilor care ajunge la negare existențială. În aceste condiții, am considerat că drama contemporană revine la mit atunci cînd, în atmosfera generală de instabilitate a valorilor, încearcă prin mit să se fixeze în climatul unei valori cu o aparentă stabilitate, așa cum este absolutul din drama mitică a lui Giraudoux, sau cînd încearcă să-și afirme cu

ostentație distanța de mit prin prezentarea demistificată, ironică. În condițiile unei atmosfere spirituale în care tragedia nu mai este posibilă, prin coborîrea eroului în cotidian și prin transformarea purtătorului de valori, sau, prin disoluția fatalității, distanța de mit nu este numai o distanță în secole, ci este o distanță de mentalitate, care tinde să priveze mitul de sacru și de eroic, să anihileze prin ironie elementele dispărute, pentru a reține esențele general umane, acele atribute permanente ale condiției umane și acele probleme existențiale care nu încetează să frămînte spiritele în veșnica lor căutare, acele probleme la care se referă și Gilbert Highet, încercînd să răspundă la întrebarea : „de ce au recurs dramaturgii la teme mitice“. „Răspunsul cel mai exact este că miturile sînt permanente. Ele tratează cele mai mari probleme care nu se schimbă, pentru că bărbații și femeile nu se schimbă. Se ocupă de iubire ; de război ; de păcat ; de tiranie ; de curaj ; de destin“¹. Și poate, expresia cea mai accentuată a distanțării ironice de mit, a desacralizării și a dezeroizării este paralela epică pe care James Joyce o face în romanul său *Ulise*, cu scopul de a arăta, prin contrast cu eroismul și poezia legendei clasice, cît de sordidă și de prozaică a devenit existența astăzi.

Perspectiva exterioară a dramei mitice contemporane presupune și justificarea prezenței acestei specii în spectacolul dramatic contemporan și receptarea dramei mitice prin intermediul spectacolului. În acest sens, Jean Duvignaud susține că, deși reluarea unor teme mitice în dramaturgia contemporană este justificată în măsura în care acestea își însușesc semnificații noi, ea nu este susținută de funcția socială a teatrului, care, în calitatea sa de artă înrădăcinată în viața societății, trebuie să țină seama de raportul dintre structura și mentalitatea societății și situația dramatică. În cazul dramei mitice, între structura societății și situația dramatică există o imensă

¹ Gilbert Highet, *op. cit.*, p. 540.

distanță. „Căci operele trecutului sînt îndepărtate de noi. Îndepărtate prin conținutul forței tragice... care implică un conflict între natură și cultură, între pornirile imediate și legile sociale sau controlul societății. Spectatorul modern știe că tragicul lui Oedip sau al Antigonei nu-l privește în mod direct, că nici conflictul omului cu destinul, imagine a ineluctabilului și a neputinței prometeismului colectiv sau individual nu-l privește în mod direct. Știe de asemenea, că tragicul lui Racine, fatalitatea psihologică, nu-l privește pe omul de acum. De aceea, față de aceste opere se situează într-o poziție marginală. Este posibilă oare o separare a felului în care o dramă antică sau clasică este receptată de un spectator de astăzi, de un sentiment de nevinovăție pe care-l încearcă față de forța ce-l condamnă pe erou sau de sentimentul de putere pe care-l încearcă față de un obstacol de mult depășit?”¹. Într-adevăr distanța de situația tragică în care omul este confruntat cu destinul, face posibilă o detașare de spectacolul tragediei mitice; distanța dispare totuși atunci cînd aceeași situație tragică implică și prezența unei valori actuale, care figurează și în orizontul spiritual al omului de astăzi, cum este cazul, menționat de Duvignaud, al finalului *Antigonei* lui Sofocle, în care, celebrarea omului cu o demnitate cucerită prin înfruntarea faptelor care-l apasă, răspunde unor aspirații permanente ale umanității.

Drama mitică poate răspunde preocupărilor și idealurilor omului de astăzi atunci cînd și-a însușit o semnificație actuală, atunci cînd ridică marile probleme ale existenței umane de totdeauna, atunci cînd asemenea *Electrei* lui Giraudoux aspiră spre dreptatea absolută și spre adevărul absolut, sau cînd, asemenea lui *Oedip*, creat de Radu Stanca, afirmă autonomia spirituală a omului superior, care neagă orice credință ce înseamnă determinare și încălcarea libertății, sau cînd, ca în *Les mouches* ale lui Sartre poartă — dincolo de semnificație

¹ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 531.

filozofică, o semnificație politică actuală, vizînd lupta împotriva ocupației, prin actul unui Oreste angajat. Acest spectacol care se apropie de noi, păstrează totuși distanța măsurată în mii de ani, estompată numai de prestigiul miturilor elene, care s-au impus conștiinței de cultură a posterității; acestea ne oferă posibilitatea trăirii unei duble emoții, aceea de a fi confrunțați cu întrebările ridicate de existența noastră de astăzi și emoția estetică de a se regăsi în fața unui model literar, care și-a deschis rezerva bogată de semnificații, pentru a căuta o cale de a intra în relație cu sensibilitatea contemporană.



BIBLIOGRAFIE

1. Albérès, R. M., *L'aventure intellectuelle du XX-e siècle*, Paris, Albin Michel, 1959.
2. Albérès, R. M., *Sartre*, Paris, Ed. Universitaires, 1964.
3. Albouy, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.
4. Aylen, Leo, *Greek Tragedy and the modern World*, London, Methuen, 1964.
5. Aristotel, *Poetica*, în vol. *Arte poetice în antichitate*, București, Ed. Univers, 1970.
6. Arnold, Armin, *Die Literatur des Expressionismus, sprachliche und thematische Quellen*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1966.
7. Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
8. Baranger, W., *Pour connaître la pensée de Nietzsche*, Paris, Bordas, 1946.
9. Barthes, Roland, *Despre Racine*, București, ELU, 1969.
10. Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, 1957.
11. Bennet, *Ce que Jung a vraiment dit*, Paris, Ed. Stock, 1968.
12. Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, ELU, 1969.
13. Bălan, George, *Semnificații filozofice ale tragicului*, în „*Revista de filozofie*“, nr. 5, 1969.
14. Caillois, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1950.
15. Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.
16. Caillois, Roger, *La tragédie et le principe de la personnalité*, în *Le théâtre tragique*, Paris, Ed. CNRS, 1965.

SUMAR

Nivelele mitului. Transpunerea mitului sacru în poezie	5
Caracterul de constanță și varietatea structurilor mitice în circulația lor literară	35
Modalități ale mitului în dramaturgia contemporană	70
Mit și tragic. Posibilitățile realizării tragicului în drama mitică contemporană	106
Mitul lui Oedip în dramaturgia contemporană	130
Mitul Antigonei	162
Electra și Oreste	191
Bibliografie	247

ALTE LUCRĂRI DE CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

AU APĂRUT:

Alexandru Rosetti: MÉLANGES LINGUISTIQUES

Continuând seria de studii apărute la editura **Mouton**, Haga, al III-lea volum abordează probleme fundamentale ale discursului literar, comentat din perspectivă lingvistică. Autorul, cunoscut lingvist de talie europeană, care se bucură de o deosebită prețuire în lumea literelor, se ocupă în acest volum în egală măsură și de probleme ale istoriei limbii românești. În acest sens, el oferă spre deliberare puncte de vedere originale ce vor intra în atenția oamenilor de știință din întreaga lume, propagând astfel aspecte ale limbii și literaturii românești peste hotare.

Ileana Verzea: BYRON ȘI BYRONISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Studiul se înscrie în seria cercetărilor comparatiste de aleasă calitate, care, pe lângă punerea în lumină a mecanismului cauzelor și a modului în care o literatură exercită o influență asupra alteia, elucidează implicit și fenomenul literar propriu-zis. Utilizând și elemente de analiză sociologică, studiul depășește cadrul investigației strict literare, apropiindu-se de cercetarea complexă a fenomenului culturii și evidențiind raporturile dintre idei, forme literare și structura socială. Demonstrație riguroasă, în consonanță cu concluziile cercetării literare moderne, sprijinindu-se pe elemente revelatoare de ordin literar și extraliterar, studiul Ilenei Verzea aruncă lumină asupra originalității literaturii române și definește totodată mai pregnant virtualitățile creației marelui romantic englez dintr-o perspectivă nouă românească.

VA APĂREA

* * * DICȚIONAR AL LITERATURII ROMÂNE

Lucrarea — prima de acest gen în cultura românească — va prezenta marile valori ale literaturii române (inclusiv cele ale minorităților naționale) în cadrul unor fișe dedicate autorilor, operelor anonime, curentelor și revistelor, diferențiate în funcție de importanța fiecărui fenomen în parte, punând accentul pe marii clasici ai secolelor XIX și XX. Dicționarul va cuprinde informații privind viața, opera și biografia critică dedicată scriitorilor de la origini pînă în prezent. Colectivul de autori — compus din cercetători de prestigiu de la Universitatea bucureșteană — este coordonat de prof. dr. Dimitrie Păcurariu. În afara ediției în limba română, vor apărea și versiuni în limbile engleză, franceză, germană, rusă și spaniolă pentru a oferi întregii lumi o imagine pozitivă și riguroasă a celor 5 secole de literatură română scrisă.

Prin caracterul științific și cuprinderea integrală a fenomenului literar, **Dicționarul** va fi un instrument util pentru toate categoriile de cititori.

Lector: SERGIU SĂLĂJAN
Tehnoredactor: NICOLAE ȘERBĂNESCU

Tiraj 6 330 ex. broșate. Bun de tipar 28.07.1977. Coli tipar 16.



Tiparul executat sub comanda
nr. 1296 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918“
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România